

Sorina Bălănescu

SIMPLE PROPOZIȚII

Încercări de poetică

...anin, Kafka, Salme
... Dostoievski, Turgheniev, Gogol,
... Saltîkov-Şcedrin, Bahtin, Alecsandri,
...ski, Kafka, Th. Hardy, V. Woolf, Tur
... Gogol, Dostoi



Editura Universităţii «Al. I. Cuza»

Referenți științifici:

DOINA FLOREA
GABRIEL MARDARE

© Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin
Editurii Universității "Al. I. Cuza" din Iași



Sorina Bălănescu

SIMPLE PROPOZIȚII

Încercări de poetică

Editura Universității "Al. I. Cuza"

Iași – 1994

Coperta: AL. CVASNÂI

ISBN 973 - 9149 - 24 - 3



Cuvînt înainte

O bună lectură nu poate rămîne indiferentă la efectele *poetice* ale textului. Demersul poetic descoperă o surprinzătoare modernitate, o realitate nouă, acolo unde comentariul senin pare cantonat definitiv în istoria literară. Mecanismul de profunzime al operei clasice se bizuie pe componente ale discursului narativ, precum ambiguizarea distanței și alterarea perspectivei monologice (la Lev Tolstoi și Dostoievski, la Thomas Hardy și Kafka), relația insolită dintre vocea naratorului și autorul implicat (la Turgheniev, Dostoievski și Kafka). Interesează nu mai puțin mișcarea de la literatura “minoră” spre romanul ironic (la Saltîkov-Șcedrin), intertextualitatea (la Pușkin, Turgheniev și Virginia Woolf), intratextualitatea (la Viktor Șklovski). Un decupaj al lecturilor postbahtiniene dă seama de impactul considerabil al principiului dialogic, teoretizat de Mihail Bahtin, asupra unor tendințe și orientări fundamentale din poetica și lingvistica ultimelor trei decenii.

Dintre strategiile textului dramatic, se dovedesc recuperabile din starea lor de așteptare dialogismul și teatralitatea, ca miez al unor virtuale spectacole cu *Revizorul* lui Gogol și *Rosmersholm*-ul ibsenian, cu drama *Copiii soarelui* de Maxim Gorki. Germeni de teatralitate și dialogism atestă celebrul roman *Demonii* al lui Dostoievski și dramaturgia – prea puțin jucată, din păcate – a poezilor simbolisti ruși. Ipostaza de personaj a publicului în comediile lui Vasile Alecsandri convertește identificarea kathartică a contemplatorului cu eroul comic.

Procesiunile de stradă din Petrogradul anilor '20 restaurează spectaculos teatralitatea pierdută, cu urmări fertile pentru avangarda teatrală

a secolului XX. Teatralitatea nutrește reforma constructivistă din Rusia lui Meyerhold, Tairov, Eisenstein și Foregger, ca și antiiluzionismul modernist de la începutul secolului nostru. O formă distinctă de teatralitate aduce celebra trupă de mimi a lui Tomaszewski.

Constatările noastre se înscriu într-un scenariu pe care l-am dorit coerent, neconstrângător, fără zbateri de falsă polemică. Fără extravagante și didacticisme.

1. Răzbunarea târzie a lecturii

Carte a (mai) tuturor cărților cunoscute la vremea aceea în Rusia, *Evgheni Oneghin* și le asumă, iar funcția de a îngloba textele străine autorului pare a fi fost programată încă de la începutul romanului pușkinian: cozeria “mănunchiului pestriț de pagini”, idee apăsător anunțată, subsumează extrase, citate și, mai ales, nume de scriitori și personaje, titluri de opere, absorbite ca reminiscențe întotdeauna comentate pînă la neutralizare. Transferul în discursul atotcuprinzător instituie o formă de intersubiectivitate, intertextualitate, ambivalență, dialog cu operele literare care l-au precedat, dar și de contestare ironică, distanță impusă. Are loc, în consecință, o contaminare reciprocă a cărților, și sensurile se pun în mișcare, atribuind romanului lui Pușkin o cotă de accesibilitate derutantă. Raportîndu-se la textele identificate cu migală – și comentatorii nu au ostenit să o facă – cititorul rămîne cu impresia unei străvezimi precare, cînd tenebrele se deschid, dezvelind lucrul primit de-a gata. Cunoscut la suprafață, discursul romanului lasă senzația locului de artificii, efervescență a spiritului, joc și hazard strălucitor, ieșind la vedere fără rezistență, într-o comunicare ce se stabilește grație capricioaselor digresiuni lirice. Vor fi contribuit la aceasta și glosările, adnotările, explicațiile și comentariile care însoțesc, pînă la sufocare, strofele oneghiniene¹.

Asupra plăcerii provocate de viața altor cărți, îndeosebi romane, aduse sub privirea personajelor din *Evgheni Oneghin*, ca ambiguitate savant elaborată, stăruie Mihail Bahtin atrăgînd, primul, atenția asupra unui fapt stilistic de însemnătate capitală pentru înțelegerea romanului

în discuție: cuprinderea panoramică și enciclopedică a societății rusești de la începutul secolului trecut (loc comun al istoriei și criticii literare de la Belinski încoace) este dublată de cuprinderea plurilingvistică a timpului². Este o orchestrație care refractă, din diverse unghiuri, intențiile inițiale ale vocilor (discursuri) străine, sprijinite pe unitatea și intenționalitatea discursului autorului. A vorbi prin cărțile (vocile) altora înseamnă a adopta, în cazul de față, o distanță în stare a demasca intensitatea trăirii personajelor, și acesta credem că este rostul superior al complicatului dialogism. Romanele străine se află deci în zona ambiguă a indiciilor-informații despre personaje, corpus de referințe definitorii. Adagiul clasic al reaccenturării prin stilizare parodică îl aduce poezia lui Lenski; stilul său poetic este imaginea tipic *romanească* a stilului sentimental-romantic, în timp ce autorul se află în afara limbajului lui Lenski. Sau sentințele (aforisme) poetice ale presupusului autor în convorbirea cu Oneghin: ele aparțin vocii autorului, dar sînt plasate aproape de vocea lui Oneghin. Se vede că autorul este în mare măsură solidar cu sentința de sorginte byroniană. Limbajul lui Oneghin este interpretat, pe alocuri – contestat, chiar ridiculizat, pentru ca autorul să nu se desprindă totuși de acesta. Avem a face cu *imaginea* limbajului, conchide M. Bahtin, imagine reprezentată și care reprezintă, în același timp, un semn distinct al romanului.

Dialogizat din interior este și episodul (din capitolul 7), în care Tatiana cercetează biblioteca lui Oneghin, în absența proprietarului, pentru a ghici sufletul omului iubit. În vraful de cărți uitate, sub portretul lordului Byron, în preajma bustului protector al lui Napoleon, “taina prinde să-i dezlege”³, moment-cheie în structura romanului construit ca dezlegare a unei enigme. “În tainice volume descoperi o nouă lume...”, fiindcă unde, dacă nu în cărțile citite se poate citi firea celui care citește? Marginaliile, însemnările în creion înfiripează, din amănunte, o lume avid iscodită. *Ghiaurul* și *Don Juan* de Byron, ca și alte două-trei romane, vădesc “Un suflet destrăbălat, sec, egoist și îngîmfat / Romantic, mîndru și rebel / Cu mintea-i stup de vanitate / Fierbînd în acțiuni deșarte”, un Childe Harold, egoistul contemporan. Domnișoara de provincie are revelația unui erou dezabuzat, prilej de amărăciune și îndoială. Alesul inimii sale nu poate împrumuta decît una din alternativele falsului eroism: “Că e un trist original / Un înger, demon infernal / Ce e? / Un ins cu ciudățenii? / Un moscovit ce joacă-n rol / Sub mantia lui Childe Harold? / Un interpret printre vedenii? / Un

lexicon modern să fie? / Au nu-i cumva o parodie?”. Eliberată de istovitoare întrebare, dar nu de iubire, Tatiana îl citește pe Oneghin cu mai multă perspicacitate decât își citește romanele preferate; de astă dată “lectura” pășește de la intuiție la înțelegerea lucidă și, de aici, la judecata critică. Sămînța îndoielii nu-l salvează pe idol de varianta dezamăgitoare a imposturii și a măștii. Când coborîrea de pe altarul idealității se întîmplă, eroina acceptă, resemnată, să-l iubească, dar în această nouă formă de iubire încapă mai multă milă decât admirație⁴.

Înainte de a se fi lăsat prins în mrejele “handralei crude” (expresia rusă a *spleen*-ului), Oneghin se lasă condus de minți străine, adoptînd, inițiativ, gustul pentru lectură. “Citește mult și fără rost...” comentează prietenul său, Autorul, dar în lungul șir de cărți se găsesc doar “romane seci și efemere / Cu conținut și sterp, și anost...”. Deprinderea lecturii îl dezamăgește și ea, dar vinovată nu e decât superficiala și provizoria aplecare spre carte; insul alege ceea ce convine “unui suflet gol și răvășit, golit de trîndăvie”. Se dedă atunci practicii scrisului incisiv, dar ceea ce produce sînt epigrame caustice, cinic-amare, ca cele pe care Pușkin însuși le strecura, ca formă de rezistență la răul politic. Când soarta însă îl întoarce la viață, cînd iubirea i se dezvăluie, Oneghin se abandonează lecturilor cu frenezia de adolescent. Cărțile – remediul dorit, dar inefficient – i se oferă iarăși privirii, numai că acum nici lord Byron, nici Adam Smith, părintele economiștilor, nici măcar romanele sterpe nu-l mai atrag. E rîndul lui Gibbon, cunoscutul istoric englez, e rîndul scepticilor Bayle și Fontenelle, e rîndul medicilor Bichat și Tissot, al romanticilor Manzoni și Herder, dar și al lui Rousseau și al Doamnei de Stäel. Mai vin în sprijin și cîțiva moralști ruși, ba chiar și niște reviste serioase, cu un conținut moral neîndoielnic (“Coloane de morală pline / Unde mă-njură și pe mine / Iar alteori, cu madrigale / Mă onorează iarăși ei...” – adaugă malițios Autorul). Lectura vrea să fie scăpare, abjurare de la mai vechile deprinderi. Un alt fel de cărți, alte texte sînt invocate, fără voie, pentru a dezlega misterul Tatiane: legende, mituri, datini păgîne, vrăji și superstiții, istorii terifiante și bizare, descinse din romanul gotic englez, scrisoarea, vechea scrisoare de dragoste a Tatiane devin (în disperare de cauză) lecturi inițiatice. Numai că, pentru cel umblat prin lume, pentru rafinatul cunoscător al firii omenești, pentru dezamăgitul înainte de vreme, cărțile în care își caută reazemul și tăria morală sînt tocmai cărțile preferate de Tatiana. Bizară răsturnare de situații, ironie a sorții ce schimbă rolurile celor doi

protagoniști, după regulile unui realism psihologic ce face concurență vieții celei mai reale. Înainte de întâlnirea cu Oneghinul citit din cărți, visătoarea Tatiană află în romanul sentimentalist tot ceea ce dorește să afle: în romanul *Clarissa Harlow* al lui Samuel Richardson, adolescența îl preferă pe virtuosul Grandison seducătorului Lovelace. Lui Richardson, în ordinea preferințelor pe lista de lecturi a Taniei, îi urmează M-me de Stäel; eroina se identifică; în trăiri imaginare, cu Clarissa, Julia, Delphina, făpturi de vis și străine doruri. Închipuirea ei, hrănită de lecturi ("Ce nouă ne provoacă somn" – nu uită să adauge, răutăcios, Autorul) e pregătită pentru întâlnirea cu eroul așteptat: "Cu-amantul Juliei Wolmar / Malek-Adel și de Linar / Și Werther – suferinței frate – / Și ne-ntrecutul Grandison [...] / Toți pentru dînsa, din păcate / S-au concentrat într-o persoană, -n / Oneghin, dulce fără seamăn". Gustul pentru terifiant și aventură i-l satisface *Vampirul*, povestirea greșit atribuită de Pușkin lui Byron, apoi *Melmoth*, irlandezul demonizat; apoi *Jidovul rătăcitor* de Matthew Gregory Lewis și Anne Radcliffe; apoi răzvrătitul *Jean Sbogar*, personajul lui Ch. Nodier. Baladele lui Jukovski, cartea de ghicit vise a lui Martin Zadeka, procurată de la un negustor ambulant, laolaltă cu *Malvina*, romanul, tradus în rusește, al scriitoarei franceze Marie Cottin, cu cele două *Petriade*, poeme epice în zece cînturi, despre Petru I, apoi volumul III din Marmontel.

Degradat, resemnat, întors spre copilărie, bietul Oneghin încearcă acum calea penitenței și a cunoașterii psihologiei feminine prin romanele Doamnei de Stäel, scrieri ce altădată i-ar fi stîrnit un zîmbet disprețuitor. De unde se vede că referințele "livrești", deloc întîmplătoare, creează în romanul lui Pușkin două zone perfect simetrice, susținînd și astfel afirmația că *Evgheeni Oneghin* este un roman cu doi protagoniști; celelalte personaje – Lenski, Olga, personajele episodice, pot dispărea din țesătura subiectului (cum se și întîmplă) înainte de finalul propriu-zis. Simetria se realizează ca repetare eclectică de titluri, opere, nume, vădînd, din partea personajelor la care ne-am referit, o apetență intelectuală destul de naivă și ambiguă, îndeajuns de întinsă, pentru buna și ingenua Tatiana, paradoxală însă pentru Oneghin, cel pedepsit să ispășească vina neiubirii dinții, vina iubirii supuse și oarbe de acum, pedepsit deci să se smerească dostoevskian, am spune, pînă la a citi, în neputința și nedumerirea sa, cărți de adolescență. Mai mult decît atît, pentru ca umiliința-i să fie întreagă, dandy-ul petersburghez înclină chiar, spiritualist, spre eresuri, povești cu stafii, datini și credințe

uitate, ca, altădată, nevinovata Tatiana. Înainte ca verdictul să se pronunțe, din aura demonică a personajului nu mai rămîne nimic. Încercat de deznădejde, "eroul" este gata să scrie...versuri, versuri proaste (ne asigură Autorul). Condiția de poet diletant, la nevoie, este și ea o răzbunare târzie, o ironie a sorții, pentru uciderea lui Lenski, poetul romantic bîntuit de nenoroc. Învățăturile pe care sîrguinciosul novice le caută în cărți, ca și defularea în poezie, vor să fie momente inițiatice, de asceză și cunoaștere, dar biblioteca – de împrumut, lecturile – de ocazie, infidelitatea față de primele cărți se întorc, toate, împotriva lui Oneghin: căință tardivă, gesturi nerecuperatorii în lumea de hîrtie a ficțiunii.

2. Recursul la *Faust*

“Fiecare poet trebuie să scrie un Faust al său” – ar fi spus Lenau. *Faustul* lui Turgheniev ființează ca o scriere – cu cheie – despre lume și carte, unde *Faustul* goethean se oglindește în lume; el absoarbe impersonal imaginea lumii obosite și o restituie viclean, după ce tulburarea și distrugerea ordinii preexistente s-au săvârșit. Nu întâmplător primejdioasa prezență a oglinzii, ca răsfrângere și păstrare a imaginii, privire dez-văluind și în-văluind misterul (temă a *eului* manifestă cu deosebită pregnanță în literatura fantastică¹) se anunță în povestirea lui Turgheniev încă din pasajul introductiv: “Îți mai aduci aminte de oglinda cea mică, ce atârna în salon, *cu apa ei tulbure* (s.n.) și cu ornamentele acelea ciudate în colțuri și care fusese pe vremuri a străbunicii mele? Te gândești la toate câte *va fi văzut oglinda asta* cu o sută de ani în urmă. Cum am intrat în salon, m-am apropiat de ea și *m-am tulburat*. Am văzut dintr-o dată cât am îmbătrânit și cât m-am schimbat în ultimul timp”². Oglinda cea mare a *Faustului* lui Goethe, Ur-Cartea, iscodește, amenință și divulgă universul personajelor lui Turgheniev, amintind de conjuncția (și similitudinea) Cărții cu Oglinda în textul borgesian. Acolo, în fantastica lume a lui Borges, oglinzile au “ceva monstruos și abominabil”, pentru că răsfrâng imaginea lumii pe dos și multiplică universul, adevăr revelat naratorului în miezul de noapte al capitalei argentinienne (“Oglinda *neliniștea* (s.n.) din adâncul unui coridor”; “oglindea ne *pîndea* din adâncul îndepărtat al coridorului”³), adevăr corelat cu adevărul mai cuprinzător al Cărții-mată. Adevărul oglinzii se caută pe sine în adevărul despre oglindă, așa cum

apare prins în maxima Cărții despre ținutul fantastic Uqbar, cvintesență a ambiguității specifice poetului argentinian.

La Turgheniev intruziunea cărții în textul lumii pornește dintr-un capriciu: pentru a-și alina plictisul și lenea, eroul – Pavel Petrovici B., se lasă antrenat el însuși de forța demonică a cărții, într-un joc periculos-galant ce are menirea de a influența în bine un destin. Aventura inițierii în lectura cărții unice este relatată cu lux de amănunte într-un scurt roman epistolar, formă de confidență în care eul comentator se dedă deliciilor corespondenței, reproducând într-un cvasimonolog interior trăirile sale cele mai intime și filtrând, cu o doză de subiectivitate firească, evenimentele și trăirile ce agită lumea din jur. Cele nouă scrisori au un același destinatar, prieten și confident al eroului narator, prezență discretă și constant favorabilă destăinuirii. Confesiunea este pentru Pavel Petrovici o formă a sincerității (“spovedanie ce ușurează sufletul”)(p.240), dar cel în cauză adoptă, rar, ce-i drept, strategia atenuării în relatare, a trăirii intense, pentru a-l abate pe prietenul său petersburghez de la gândul de a veni la moșie și de a interveni în mersul evenimentelor, atunci când el, protagonistul nu dorește această intervenție. Reticența, deși ulterior mărturisită de către făptuitor, lasă și ea o umbră de îndoială asupra obiectivității în relatare. Să mai notăm că naratorul este înzestrat, cum singur o recunoaște, cu o sensibilitate feminină și o reflexivitate ce înclină spre exagerarea proporțiilor propriilor trăiri. Proiecția evenimentelor în conștiința personajului narator, pentru mai multă autenticitate a relatării, atrage în narațiunea încredințată unicului personaj dialoguri pe care el, autorul mărturisirii, le consideră esențiale pentru comportamentul celorlalți. Situația epistolară permite o percepere mai directă a evenimentelor, un joc al temporalității imposibil în cazul narațiunii la persoana a III-a: scrisoarea-confesiune se redactează imediat după evenimentele trăite, și efectul distanței temporale minime susține impresia de trăire autentică, necenzurată de paciență și judecată “la rece”. Decalajul firesc pentru o scrisoare constatativ-rezumativă a unor zile – puține la număr – consumate în plictis și așteptare. “Am să-ți povestesc *punct cu punct*” (p.224) sau “Am să-ți comunic o știre de oarecare însemnătate” (p.213) îndeamnă la selecția evenimentelor narate, la dispunerea lor într-o ordine și o logică a faptelor bine cântărite. Scrisorile se succed cu o

anumită ritmicitate – aproape săptămînal (marcată prin datarea riguroasă). Eroul expune cele întîmplate, și vocea partenerului de dialog epistolar se insinuează în discursul scris al naratorului: “Mă bănuiești de anumite sentimente...” (p.230); “Desigur, ai să crezi că...” (p.223); “Spune-mi și tu, ce părere ai despre...” (p.223). Sînt formule proleptice trădînd mărturisirea pliată pe reacția posibilă a vocii străine: “Nu rîde, te rog, de mine...” (p.230); “Nu-ți dau voie să întinezi nici măcar cu gîndul prietenia noastră curată...” (p.231). Ele întîmpină (efect retoric) obiecția, atitudinea dezaprobativă sau reticența prietenului din depărtare, iar toate aceste circumstanțe modifică discursul naratorului, raportînd de fiecare dată enunțul și adevărul acestuia la subiectul atît de capricios al enunțării. Ultima scrisoare vine de la o distanță temporală apreciabilă – trei ani despart pe eroul narator de evenimentele narate. Scrisoarea adresată bunului și atoaterăbdătorului prieten, îndelung gîndită, impune tăcerea destinatarului. Bănuim că redactarea scrisorii – adevărată lovitură de teatru în finalul narațiunii lui Turgheniev, confirmînd arta gradării efectelor discursului narativ – i-a solicitat autorului ei, nefericitului Pavel Petrovici, efortul detașării de evenimente. Așternerea lor pe hîrtie echivalează cu un act de rămas bun, o desprindere de orice speranță, o justificare a bilanțului tragic și a hotărîrii de a rămîne pentru totdeauna ancorat în amintire, penitență prin luciditate (obiectivitatea rîvnită) și asumare a datoriei.

Intruziunea cărții promise dintr-un capriciu, spuneam, dar un capriciu pe care naratorul, rememorînd istoria, îl corelează cu manevra abilă a hazardului. Amuzîndu-se cu al său exercițiu psihologic (obiectul studiului, tînăra Vera Nikolaevna, pe care eroul o ceruse în căsătorie cu ani în urmă, înainte de plecarea sa la studii în Germania, are un farmec incomparabil și o individualitate stranie), Pavel Petrovici ezită, o clipă, între Goethe și Schiller: “Mi-a părut rău că făgăduisem să aduc cu mine *Faust*. Dacă-i vorba de nemți, era mai bine să-i fi citit întîi din Schiller. Mă speriau mai cu seamă primele scene, pînă cînd Faust o cunoaște pe Gretchen și nici în privința lui Mefistofel nu eram prea liniștit” (p.224-225). Pentru scopul propus – trezirea la viață a unei sensibilități feminine de excepție, în contact cu ficțiunea literară – pateticul și năvalnicul schillerian ar fi fost de preferat. Și totuși *Faust* (bineînțeles, partea I a tragediei) este cartea aleasă din motive pe care textul –

Faustul lui Turgheniev și metatextul – eseul pe marginea traducerii rusești apărute la 1844⁴ – le limpezesc. “Într-o vreme știam pe de rost tot *Faust*, cuvânt cu cuvânt” (p.212), mărturisește personajul și, o dată cu el, scriitorul. Traducerea ultimei scene din partea întâi a *Faustului* goethean, realizată în același an cu comentariul critic al traducerii semnate de obscurul M. Vroncenko, atestă un interes cu totul special pentru capodopera lui Goethe, confirmat și de numeroasele declarații ale contemporanilor lui Turgheniev.

Narațiunea turghenieviană devine, cu sau fără voia autorului ei, o scriere care își apropie vocea autorului din discursul anterior: secvențe întregi din comentariul la traducerea rusească a *Faustului* se regăsesc în textul povestirii din 1855, și transformările de la metatext la text operează mai ales ca restricție, reducere a interpretării critice la o exprimare laconică, evitare a discursivității explicative. De ce *Faust*, partea întâi – ne-o spune Turgheniev însuși în eseul său, unde oferă și una dintre primele mostre de critică științifică fundamentată a traducerii: *Faustul* goethean este “cea mai remarcabilă creație a spiritului uman, când opera satisface pe deplin toate exigențele noastre”, constată scriitorul, aducând precizarea că aprecierea ține de optica cititorului foarte tânăr. Entuziasmul romantic cedează loc îndoielii, și din perspectiva unei alte vârste tragedia este receptată în toată măreția ei, dar cititorul Turgheniev și, o dată cu el, Pavel Petrovici, alter egoul scriitorului rus, prețuiesc, dincolo de valoarea în sine a operei de artă, utilitatea ei socială. Lecția lui Belinski nu întârzie să se arate în critica profesată de Turgheniev: Goethe ar fi, ca și Pușkin, poetul de geniu al unei epoci revolute, inaderența la social și politic l-ar conduce pe creatorul lui *Faust* la scrierea părții a doua care conține “simboluri, tipuri, grupări artificiale de personaje, discursuri enigmatice, călătoria lui Faust în lumea antichității. Legătura abil întreținută între toate aceste figuri alegorice și evenimente, rezolvarea precară și jalnică a tragediei despre care s-a scris atât de mult, toată această parte a doua stârnește compasiunea bătrânilor (tineri sau îmbătrâniți sufletește) din generația de astăzi”⁵. Rezolvarea propusă de Goethe ar fi falsă, întrucât orice împăcare, stingere a conflictului, în afara sferei vieții și realității, este falsă – conchide Turgheniev într-o manieră vădit polemică, seducătoare ca forță a argumentației ce se clădește pe o premisă pragmatic-îngu-

stă. Bineînțeles, partea I din *Faust* va fi obiectul și, totodată, agentul declanșator al acțiunii. Cartea vine spre protagonist cu o încărcătură de sens și putere evocatoare, asupra cărora naratorul stăruie îndeajuns. Timpul enunțării se detașează de timpul Cărții, și această opoziție devine ea însăși producătoare de sens. Ediția cărții din 1828 stimulează aducerea aminte, și sentimentalul Pavel Petrovici re trăiește savoarea entuziast-romantică a spectacolului văzut în anii studenției sale la Berlin, cu cei mai buni actori ai vremii (Klara Stich în rolul Margaretei și Seidelmann în rolul lui Mefisto), ca și muzica lui Radziwill la tragedia *Faust*, audiată cu prilejul premierei absolute a partiturii la 1835. Prima scenă, întâlnirea lui Faust cu Duhul Pământului, primul vers ("În val de viață, în viscol de fapte") trezesc "freamătul și fiorul entuziasmului pe care de mult nu le mai simțisem" – mărturisește protagonistul. El se lasă purtat de imboldul tinereții impetuoase, și scrierea preferată în anii aceia, cartea regăsită după atîta timp, îi provoacă o dulce și amețitoare tulburare. El, povestitorul, nu se sfiește să-și transcrie impresiile, parafrazîndu-l pe Goethe: "Am simțit cum îmi trece prin vine ca un foc, ca un venin. Pieptul mi s-a lărgit și dorințele prinseră a clocoti în mine..."⁶ (p.212) – rezumă prozaic trăirea faustică: "Simt forțele din piept cum vor să scape /La focul unui tînar vin mă-ndemn. /Simt că-ndrăznesc să mă avînt în lume /Dureri și pămîntene plăceri să mă consume".

Fondul tandru și protector al crîmpeiilor de verde suav bătînd în cenușiu al teilor, "totul învăluit într-o lumină aurie, puternică și dulce", stimulează o lene și o duiosie familiară cuibului de nobili. Percepute cu savoare și nedisimulată plăcere, obiectele din jur – scrinuri vechi, pîntecoase, jilțuri albe, candelabre dintr-un alt veac, dulapuri înguste cu vase străvechi, portretul lui Manon Lescaut – ce se regăsește, izomorfic, în medalionul țărăncii din Albano (bunica Verei), dar și chipul transfigurat de pasiune al Verei Nikolaevna – toate îmbie complice la plictiseală și reverie. Privirea întîrzie pe fiecare obiect în parte, favorizînd, de la distanță, evocarea tinereții. Deci *Faust*, irevocabil *Faust*, va fi proba de foc a afectivității, nebănuite deocamdată nici de cel mai perspicace martor. "Obiectul" demonstrației, Vera Nikolaevna, acceptă ispititoarea ofertă, lectura cărții interzise, atunci cînd opreliștea de a citi literatură de ficțiune, versuri îndeosebi, încetează.

Interdicția lecturii se exercitase pînă la moartea doamnei Elțova, mama Verei, ca protecție. Posibila victimă a ficțiunii ce poate înrîuri imaginația era ferită astfel de “forțele tainice pe care se întemeiază viața și care ies rareori la suprafață, dar atunci izbucnesc cu atît mai brusc” (p.217). Mama știe prea bine cît de devastatoare pot fi aceste forțe: strămoșii ei, firi pasionale se refugiaseră în ascetism, cabalistică sau în moarte violentă. Prohibiția impusă de doamna Elțova atribuia poeziei intuiția sigură a primejdiei, puterea ispitei distrugătoare de echilibru afectiv. Autoritatea maternă a doamnei Elțova acționează împotriva dorinței secrete a docilei sale fiice de a accede la plăcerea cărții interzise, în apărarea ființei fragile, ereditar fragile, a Verei. Poezia, ca obiect-tabu, inspiră teamă, neliniște tulbure, dar ceea ce mărturisește inițiativa de tabu în povestirea lui Turgheniev acoperă doar prestața bunei educații. Temerile mamei vizează alternativa pieirii prin... vulgaritate⁷.

Lectura profanatorie se oficiază cu tot ceremonialul. Scrisoarea a patra a lui Pavel Petrovici, adresată prietenului peterburghez, relatează cu jubilație succesul raportat de narator în ipostaza de agent al răului. La citirea în publică a *Faustului*, seducătorul sare peste *Intermezzo* (scena nocturnă de la Broken) și alege din Noaptea walpurgică tot ce i se pare prea impudic și șocant pentru neexperimentata ascultătoare. Semne de trăire puternică, abia stăpînită, se ghicesc pe chipul Verei Nikolaevna, și punctul culminant al emoției – așa cum înțelege și comentează ulterior povestitorul – îl suscită scena primei întâlniri dintre Faust și Margareta. În interpretarea pe care o acordă textului, Vera Nikolaevna evită cu grijă orice referire la Margareta, numele cărții nu se rostește, cuvînt-tabu, nutrit din teama instinctivă de rău. Experimentul psihologic depășește orice prezumții ale inițiatorului – un Faust față în față cu o Margaretă modernă, neavînd nimic comun – în afară de naivitatea și simplitatea grațioasă – cu imaginea mitizată a Margaretei, căreia o anume suficiență nu-i este străină. Faustul de provincie rusă își savurează reușita. Odată înscris în aventura lecturii, el descoperă la victima sa o agerime de spirit, “un bun simț și un sentiment al frumosului”, date ale unei afectivități de excepție și ale unei înalte moralități. De altfel, femeile din Rusia nu seamănă și nici nu pot să semene cu Gretchen – afirma sentențios Turgheniev în eseul său despre

Faust, cu un rigorism ce ținea de patosul argumentării, în favoarea artei neapărat utile social. Cartea o sperie pe noua Margaretă prin acel *ceva* mefistofelic, prezent în fiecare om. Intervenția mentorului întru faustianism explicitează acel *ceva*, prin termenul *refleksiia*, cu semnificația metafizică de intuire a unei realități mai profunde a "eului" și a spiritului universal sălășuind în "eu", ce trimite la etimonul german, acceptat de filozofia lui Fichte și Leibniz, în timp ce Vera Nikolaevna reține numai semnificația psihologică de meditație.

O adâncire a conceptului, în atribuție specific turghenieviană, o aflăm în metatextul la *Faust*: Mefisto ar fi demonul ce macină sufletul insului egoist, preocupat exclusiv de propriile trăiri și neliniști. Reflexivitatea echivalează în acest caz cu îndoiala ironic-amară, contestația, imaginea de oglindă înșelătoare în negația ei. Faust însuși este frământat de reflexivitatea mefistofelică – se pronunță Turgheniev în comentariul său critic.

Inițierea prin lectură – tabuul încălcat de protagoniști – declanșează automat (ca în gândirea primitivă și în nevroza obsesională, psihanalizate de Freud) pedeapsa. Dezlănțuirea de sensibilitate și pasiune, pregătită de șirul strămoșilor posedați de demoni, în cel mai dostoevskian sens al cuvântului, îi revelează noii Margarete "eul" nebănuit pînă atunci. Dragostea nedorită, forță mai presus de fire, se abate, malefic, asupra sa. În ultima clipă, intervenția terifiantă a umbrei (*moarta* din povestirile fantastice) întrerupe "oarba demonie", iar Vera-Margareta este salvată prin moarte, damnațiune pentru hybris (lipsă de măsură) în patima vinovată. Crîmpeie din tragedia goetheană revin în halucinațiile Verei ca rostire criptică, oferind – și complicînd – analogiile. "Ce caută el pe locul sfînt?" – îl vizează pe Pavel Petrovici – Faust și Mefisto totodată, prezență demonică și nu un simplu mesager al demonului. Cumulul de semnificații evidențiază aici accepția de factor distrugător și de inițiator al distrugerii, mult apropiată de optica (ghicită) a protectoarei victimei întru demonie. Doamna Elțova, la rîndul ei, este numită de Vera, în agonia sfîrșitului, cînd *mama lui Gretchen* – similitudine firească în ordinea logică a narațiunii, cînd *Marta* – mijlocitoarea fără scrupule a căsătoriei dintre Vera și searbădul Priimkov.

În finalul povestirii naratorul devine, prin ispășire, *sfîntul* afirmat cîndva de doamna Elțova: "Renunțare, veșnică renunțare – acesta-i

înțelesul tainic al vieții și felul în care îl poți dezlega...” (p.248). Această morală a penitenței acceptată de bună voie, a trăirii ascetic-resemnate, contrariază o categorie distinctă de cititori-critici care suspectează scrierea lui Turgheniev de evazionism și opacizare a reflexiei critice la adresa moralei dominante în epocă. E vorba de grupul de la “Contemporanul” [“Sovremennik”], expresie a radicalismului revoluționar-democrat. Eroului problematic, bîntuit de neliniști metafizice, Herzen, Ogariov, Dobroliubov, apoi Cernîșevski și Șelgunov, îi preferă eroul perfect, cu valoare de exemplaritate prin angajarea sa politică și socială imediată.* Iată de ce finalul lui *Faust*, privind incompatibilitatea dintre resemnarea ascetică și viața activă, deplină a simțurilor, nemulțumește, contrazicînd așteptarea (unde este Turghenievul *Însemnărilor unui vînător*, cel angajat, din tot sufletul, în pregătirea spiritelor întru opera de abolire a robiei iobagului rus?)

Faust de Turgheniev este o carte demonică, plină de venin și cinism, exaltînd iraționalul din sufletul omului, într-o construcție și ea irațională – susținea D.N. Ovseaniko-Kulikovski, reputat istoric al culturii și psiholog al artei, într-un excelent – și pătimaș – eseu despre personajul feminin⁸. Carte malefică a unui creator de geniu, carte înzestrată cu o putere stranie, terifiantă, formă originală, Ur-motiff ce se revelează intuiției ca dat irațional, nedefinibil – așa ne apare *Faustul* lui Goethe în structura povestirii lui Turgheniev. Textul vieții și al lumii personajelor din *Faustul* rus se lasă străbătut în toate direcțiile, scris și re-scris ca joc misterios al sorții, de către *Faustul* goethean, instituind o formă de intertextualitate originală și rezistentă la examenul timpului.

* Nici Dobroliubov, nici Cernîșevski nu puteau subscrie la soluția ce sacrifică fericirea personală în favoarea datoriei. Ea vine în contradicție cu sistemul etic al așa-numitului “egoism rațional”, conform căruia personalitatea acționează în virtutea unui egoism ce nu dăunează celorlalți, iar datoria este resimțită ca înclinație firească, neconstrîngătoare: “Recent – scria Dobroliubov – unul dintre cei mai înzestrați scriitori ai noștri și-a expus punctul de vedere, spunînd că scopul vieții nu este desfătarea, ci dimpotrivă, eterna trudă și eternul sacrificiu, că trebuie să ne constrîngem, împotriva propriilor noastre dorințe, ca urmare a exigențelor datoriei morale. În această concepție există o latură vrednică de toată lauda și anume, respectul față de cerințele datoriei morale; pe de altă parte, acest punct de vedere este extrem de întristător, pentru că el consideră cerințele firii omenești drept opuse cerințelor datoriei...”. În 1870, N.V. Șelgunov în articolul *O pierdere inevitabilă* deplînge, de pe aceleași poziții, chemarea la muncă și resemnare din finalul *Faustului* turghenievian: “Viața este muncă, spune Turgheniev. Dar oare despre muncă sănătoasă vorbește Pavel Aleksandrovici? Munca sa e disperare deznădăjduită, nu e viață, ci moarte, nu e putere a energiei, ci slăbiciune fizică și intelectuală...” (I.S. Turgheniev, *Socineniia*, tom 7, Edit. Nauka, Moskva-Leningrad, 1964, p.407-408)

3. Turgheniev și Thomas Hardy

I. Influențe respinse și similitudini posibile

Un număr apreciabil de titluri își aliniază bibliografia receptării operei turghenievienne în Anglia și Statele Unite ale Americii. S-au studiat din punctul de vedere al purei biografii contactele personale ale romancierului rus cu Thackeray, Carlyle, Swinburne, George Eliot, Trollope, Macaulay și alți reprezentanți de seamă ai vieții literare și politice din Marea Britanie, în timpul călătoriilor lui Turgheniev în Anglia, mai ales atunci când i s-a decernat titlul de Doctor în Drept al Universității din Oxford. De câte ori se vorbește de influența lui Turgheniev asupra scriitorilor englezi, se invocă, irevocabil, numele lui Arnold Bennett, Edward Garnett, John Boynton Priestley, John Galsworthy, George Moore, George Gissing, Joseph Conrad și Virginia Woolf¹.

Să constatăm că Thomas Hardy nu figurează printre pasionații admiratori ai lui Turgheniev: în jurnalele intime, în carnetele de însemnări și corespondența scriitorului englez nu întâlnim nici măcar o mențiune a autorului romanului *Părinți și copii*, deși anii uceniciei literare a lui Hardy (plasată între 1860 și 1868), ca și perioada marilor sale romane (1872-1897) coincid cu anii de maximă popularitate a operei lui Turgheniev în Anglia (Donald Davie numește anii 1850-1880 – perioada interesului documentar pentru creația turghenieviană, iar anii 1880-1900 – perioada când Turgheniev devine, fără exagerare, un model pentru scriitorii englezi²).

În schimb pe deplin plauzibilă și întemeiată ni se pare opinia privitoare la influența marcată a lui Lev Tolstoi asupra lui Thomas Hardy, cu argumente oferite de numeroasele referințe la *Război și pace*. Se știe că Hardy a analizat cu minuție tehnica acestui roman în timpul când lucra la *Suveranii* (*The Dynasts*) (1904-1909), supunând unei re-elaborări creatoare ideile fundamentale din epopeea tolstoiană. Dacă lipsesc dovezile de necontestat în sprijinul ideii de influență directă a operei lui Turgheniev asupra lui Thomas Hardy, contemporanul său, să încercăm a evidenția *similitudinile*, nu mai puțin importante pentru luminarea semnificațiilor majore din opera celor doi scriitori. Sugestia unei posibile paralele între proza lui Turgheniev și Hardy ne-a fost oferită de o afirmație a lui D.S. Mirsky în a sa *Istorie a literaturii ruse*, vizînd asemănări frapante în tratarea Fatum-ului, a destinului orb și irațional ce planează asupra personajelor lui Turgheniev și Hardy. Acestei necesități "grosolane și crude" (*Crass Casualty* – o numea Thomas Hardy) eroii lui Turgheniev, Bazarov însuși, i se supun necondiționat – afirmă D.S. Mirsky³.

Ideea unei posibile apropieri între creația lui Turgheniev și Hardy o formulează în treacăt David Herbert Lawrence în eseul său despre Sue Bridehead, protagonista romanului *Jude Neștiutul*. Pătrunzătorul D.H. Lawrence ce se considera un admirator al lui Hardy, alcătuiuse un original "arbore genealogic" al lui Sue Bridehead: ereditatea s-ar conforma unei selecții naturale deosebit de severe; o ramificație importantă a arborelui, pe linie feminină, adună o serie întreagă de Amelie și Agnès, fecioare ascultătoare, care trăiesc în cultul superiorității masculine (*Man-Idea*), o mulțime de Gretchen și de eroine turghenievienne. Sue ar fi o inedită prelungire a acestei ramuri, într-o fuzionare perfectă a principiului masculin și feminin⁴.

II. Individualități creatoare și impulsuri schopenhaueriene

Toposul comparabil trimite la reminiscențe ale memoriei individuale, la înclinații psihice și temperamentale ale celor doi scriitori, predilecții favorizate de lecturi din Schopenhauer. Nu încapă nici o îndoială că în anii '60 Turgheniev studiase avid primele două volume

ale *Lumii ca voință și reprezentare*⁵. Scrisorile lui Turgheniev din deceniul al șaptelea și manuscrisul variantelor la *Fantasme* [*Prizraki*], în confruntarea cu volumul al doilea al *Lumii ca voință și reprezentare* atestă reminiscențe de necontestat din Schopenhauer, după cum afirmă E.I.Kiiko⁶. Spiritul pesimist al epocii, dezamăgirea pe care o încerca *intelligenția* rusă după înfrângerea revoluției de la 1848 în Occident, polemica acerbă ce avea ca obiect romanul *Părinți și copii* (publicat în 1862), ruptura definitivă cu cercul de la "Sovremennik" ["Contemporarul"], boala neiertătoare, cu niște crize frecvente, începând cu 1856, neîncrederea în propria-i chemare, eșecul în viața sentimentală, contradicțiile și paradoxurile firii și mentalității turghenievienne vin în întâmpinarea "tristeții universale", a suferinței de sorginte schopenhaueriene, a sentimentului de incertitudine și fragilitate a fericirii omenești.⁷ Idei ale lui Schopenhauer, ce fascinau imaginația scriitorilor europeni ai secolului trecut, își află ecoul și în povestirile lui Turgheniev din anul 1857: *O călătorie în Polesia* și *Faust*. Despre fatalismul de nuanță schopenhaueriană în opera lui Thomas Hardy s-a scris nu o dată, îndeosebi la apariția romanului *Tess d'Urberville* (1891) și a lui *Jude Neștiutul* (*Jude The Obscure*, 1896).

Din nevoia imperioasă de a se "justifica" în fața celor ce-l acuzau de pesimism, în prefața la volumul de *Lirice* (1901) Hardy își declară neadeziunea la curentul pesimist: "[...] mă număr printre cei care cultivă speranța, deși a spera este pentru Schopenhauer, von Hartmann și alți filosofi, incluzându-l pe Einstein (pentru care am tot respectul), o imposibilitate"⁸. Și în alt loc: "Pesimismul este, de fapt, <curiozitatea> pe care o încerci în strădania de a cerceta realitatea, ceea ce este primul pas spre perfectarea sufletului și trupului omenesc"⁹.

Să apelăm și la afirmații ale lui Hardy, ce nu erau destinate tiparului, cel puțin în timpul vieții autorului; motivul obsedant al pesimismului trece din sfera enunțurilor justificative – publicate în presă – în spovedania sinceră, nereticentă, de jurnal literar: "Pesimismul. Să fi existat vreodată pe lume o poezie nepesimistă?" – se întreba scriitorul în ianuarie 1899¹⁰.

O anume înclinație spre concepția fatalistă despre lume și viață, ca și pasiunea pentru lectură par a fi moștenite de Hardy dinspre partea mamei care împărtășea filosofia empirico-sceptică a vechii comunități rurale despre o predestinare potrivnică oricărei năzuințe a omului spre fericire, despre soarta și natura indiferentă. Această predispoziție o

atestă și însemnările din jurnalul lui Hardy pe anul 1874, unde “ideile sumbre” fuseseră provocate, mai mult ca sigur, și de moartea celui mai bun prieten al său, Horace Moule, survenită câteva luni mai înainte. Se pare că schopenhauerianismul întâlnește aici un fond temperamental favorabil, intim legat de tradițiile mitopoetice ale patriarhalei provincii Dorset: interesul viu pentru datinile, legendele și baladele locului nu contrazice fascinația pentru latura ocultă a vieții psihice, în ciuda intenției – mărturisite – a scriitorului de a rămîne în hotarele rațiunii certe, de a-și forța și obliga imaginația să lucreze numai “la lumina zilei”, în limitele faptului explicabil. Talentul artistului ce pretinde că poate controla activitatea mentală dă tributul cuvenit iraționalului. Din punct de vedere al psihologiei creației atrage atenția natura bipolară a talentului lui Thomas Hardy, observator atent și poet delicat care alternează “clișeele de mirifice fantasme”, ce atribuie forță și frumusețe frustră imaginației, cu momente de interpretare rațional-didactică, cînd oameni și fapte se ridică la rangul de generalizare filosofică într-un limbaj eseistic. Scepticul de tentă schopenhaueriană și “evoluționistul meliorist” (după propria-i expresie) împărtășește teoriile lui Spencer, Stuart Mill și Thomas Huxley. Tipul de imaginație creatoare și natura ușor impresionabilă a scriitorului au o importanță covârșitoare în înțelegerea reacției aproape maladive la comentariile nefavorabile, veninoase chiar, la adresa pesimismului hardyan, a “ideilor sumbre și a absenței oricărei consolări”. Romancierul se apără și în cele din urmă va renunța pentru totdeauna la specia predilectă a romanului. Ulterior va exersa doar formele lirico-epice.

Turgheniev reacționa bizar la ecoul critic al operelor sale. Îndoiala chinuitoare însoțea de obicei redactarea noilor lucrări, ceea ce face explicabilă, în parte, prezența unor prefete ce vor să scuze, cumva, “îndrăzneala” scriitorului. E suficient să citim prefața la *Fantasme*, unde, după observația subtilă a lui N. Piksanov, “Se vădea cu pregnanță o trăsătură particulară a psihologiei lui Turgheniev: lipsa de încredere în propriile-i forțe și dependența de opinia străină. Ivan Sergheevici era foarte atent la comentariile din jurul său, solicita frecvent părerea amicilor apropiați și a prietenilor de ocazie, urma îndeaproape indicațiile unor scriitori reputați, dar și ale unor doamne pe care le cunoscuse în ajun”¹¹. Această veșnică scrutare a opiniei “celuilalt”, neliniștea succesului și insatisfacția încercată față cu opera își află o posibilă explicație (este numai o ipoteză) în individualitatea creatoare și în cazul

lui Thomas Hardy; se știe prea bine că nu putea și nu voia să scrie, pornind la lucru cu o idee preconcepțuită, deoarece fantezia sa se lăsa incitată mai ales de *observație*, iar opusul propriu-zis își găsește forma finită prin acumularea de amintiri, impresii și trăsături distinctive aparținând unor persoane cunoscute direct sau din referințe mediate. Turgheniev nu posedă – după mărturiile demne de crezare ale autorului însuși – suficientă “inventivitate liberă”¹², și aici putem desluși motivația suspectării permanente, cu teamă și nedumerire, a opiniei străine.

Reflexul suferinței schopenhaueriene ca singura și fireasca stare a spiritului, a suferinței ca predestinare – obiectivare a voinței iraționale ce stă la baza întregului univers, găsește cel mai fertil teren de afirmare în însăși structura psihică a scriitorului Turgheniev, servindu-i de impuls creator, când rolul conștiinței nu este suficient de limpede pentru autorul însuși. “Pagini alese” din operele anilor '70 și '80 sînt tot atîtea probe pentru evidențierea filosofiei lui Schopenhauer, luînd în seamă faptul peremptoriu că opera literară nu este solul potrivit demonstrației unor filosofeme. După ce intuiește frumusețea și armonia naturii care păstrează buna măsură în toate, cum afirma sentențios Turgheniev în deceniul al cincilea, vine timpul îndoielii și al cugetării. Pătrunzînd tainele universului, artistul ajunge la concluzia alienării omului în fața naturii indifferente, idee ce atrage firesc tonalitatea elegiacă a finalului romanului *Părinți și copii*.

III. Finaluri elegiace

Cunoscut de pe vremea lui Gray, Young și Jukovski, motivul elegiac al cimitirului de țară, învăluit în tristețea înaltă a emoției bine stăpînite ce cuprinde sufletul naratorului turghenievian, rezolvă epilogul romanului *Părinți și copii* în sintagme acordate muzical.

Ritmul textului, în consonanță cu tonalitatea elegiacă, readuce în memorie versurile pușkiniene despre liniștea cimitirului și natura impasibilă: “Lîngă mormînt să-mi dănuiască / Avîntul tinerelor vieți / Și firea calmă să strălucească / Vădind eterne frumuseți.” (1829). “Cuvîntul străin” – “cuvîntul” lui Pușkin – intră într-un dialog-controversă cu discursul turghenievian, pe alocuri fuzionînd cu textul integrator. Poezia lui Pușkin *Stingher și singur stau în cimitir* (1834) cunoaște o

“tratare” deosebită în proza turghenieviană: versul inițial care dă titlul întregii poezii dobândește la Turgheniev “înfățișarea tristă a unui cimitir mic de țară, ca mai toate cimitirele noastre”; “crucile de lemn” (“monotone și posomorâte” – la Pușkin) “s-au aplecat și putrezesc sub micile lor streșini, cândva vopsite” (la Turgheniev); “îci colo tufișuri se înalță” (la Pușkin) – “doi-trei copăcei cu frunza rară abia dau o biată umbră” (la Turgheniev). Din toate aceste detalii prinde contur monotonia uitatului cimitir de țară invocat ca fond de contrast, în epilogul romanului *Părinți și copii*, pentru natura cea indiferentă și semeață. În ambianța textului lui Turgheniev celebrele versuri pușkiniene vorbesc despre împăcare și viața eternă. Intonația interogativă a propoziției finale din epilogul la roman sugerează deschiderea posibilă a dialogului despre sensul ascuns al florilor ce cresc pe mormîntul lui Bazarov. În felul acesta legăturile intertextuale adună în marginile textului străin – epilogul – două elegii pușkiniene ce se completează pentru a evidenția “cuvîntul” cel nou.

De tonalitatea elegiacă a finalului de roman turghenievian se apropie epilogul la romanul lui Thomas Hardy *Pădurenii* [*The Woodlanders*]. În liniștea nopții, “dincolo de porțile lumii”, Marty cea singură presară flori pe mormîntul “ultimului yeoman”, Giles Winterborne. Relatarea evenimentelor aparține unui narator anonim (*a ballad-teller*), în maniera caracteristică tradițiilor patriarhale ale Dorset-ului; povestitorul tinde să reproducă cele văzute și auzite, fără tălmăciri de prisos, fără patetism și efect căutat. Cum arăta M. Urnov, pînă și titlul unuia dintre cele mai cunoscute romane ale lui Thomas Hardy, *Depart de lumea dezlănțuită* [*Far from the Madding Crowd*, 1874] este preluat din *Elegia scrisă într-un cimitir de țară* [*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751] a lui Thomas Gray¹³, confirmînd astfel interesul real al scriitorului britanic pentru specia elegiacă.

Un fatalism de tentă schopenhaueriană și o anume înțelepciune sceptică colorează finalul romanului *Primarul din Casterbridge* [*The Mayor of Casterbridge*, 1886], unde un șir întreg de întîmplări se încheie cu mult așteptata căsătorie a lui Elizabeth-Jane și Donald Farfrae, dar în momentele de supremă fericire eroina își amintește, nemotivat din punctul de vedere al cititorului, de “continua intervenție a neprevăzutului” în destinul oamenilor. Sfîrșitul tragic al lui Michael Henchard, ciudatul său testament și amara experiență de viață a prota-

gonistei conduc firesc la acceptarea fericirii “doar ca un episod trecător în marea dramă a vieții”. Discursul Elizabethei-Jane despre univers se “umple” de cuvîntul străin, al romancierului Hardy și al filosofului Schopenhauer, dar își păstrează integritatea stilistică și ideologică observabilă de la începutul romanului. Cînd “cuvîntul” străin care pătrunde în “cuvîntul” naratorului ia forma vorbirii directe (comentariul lui Eschyl), patosul tragic al deznodămîntului în romanul *Tess D'Urberville* se atenuează: evenimentelor tragice li se suprapune vocea de sorginte livrescă, deosebit de răspicată a Fatum-ului antic și vocea nu fuzionează cu vocea severă, bine strunită a naratorului. “Judecata” s-a săvîrșit, “iar căpetenia nemuritorilor (după Eschyl) și-a încheiat jocul cu Tess. Între timp, cavalerii și doamnele din neamul d'Urberville dormeau neștiutori în mormintele lor. Cei doi călători care priveau în tăcere își plecară adînc capetele la pămînt, ca la rugăciune și rămaseră multă vreme pironiți locului. Steagul filfîia ușor și pretutindeni în jur domnea o liniște desăvîrșită. Cînd se simțiră în stare să se miște, cei doi se ridicară, se luară de mîna și o pomiră din nou la drum”¹⁴. Se creează impresia că romancierul cedează locul victorianului moralizator. Cu puține excepții, deznodămîntul capătă o tonalitate elegiacă în structura romanului lui Turgheniev și Hardy.

IV. Fatalismul și construcția de subiect

Merită a fi semnalate și alte consecințe, în planul subiectului și al fabulei narrative, ale scepticismului la cei doi autori. Turgheniev ignoră invenția fabulativă în favoarea mișcării de subiect, și aceasta decurge, logic, din caracterul monografic al primelor sale romane, caracter ce va da, în anii '60, așa-numitul roman al “apogeului personalității” (după N.A. Verderovskaia)¹⁵. În acest tip de roman domină eroul, o personalitate matură, a cărei dezvoltare este nu întotdeauna explicabilă prin influența mediului social și a împrejurărilor istorice. Iată de ce fabula pierde din greutate, iar principiul de edificare (sau evenimentul “catastrofal”) este înlăturat – unică în viață – cu iubirea năvalnică. Însăși compoziția romanului turghenievian urmărește evoluția iubirii capabile să-l înalțe pe om. Nu poate fi vorba de iubirea în

sens schopenhauerian (vezi eseul *Metafizica dragostei* din *Lumea ca voință și reprezentare*); nu este, pur și simplu, obiectivarea Voinței, impulsul ce maschează necesitatea de autoconservare a speciei umane. Pentru Turgheniev și personajele sale iubirea ține de valorile spiritului și de eterna enigmă. Dragostea își manifestă forța de nobilă înfrîurire asupra oamenilor singuri și copleșiți de condiția mediocrității lor, ca Aratov, ce o îndrăgește pe Klara Milici după moartea acesteia. Evitînd procedeele de construcție a subiectului romanesc, legate de tradițiile "Școlii naturale", care presupun o mișcare ascendentă a evenimentelor, Turgheniev preferă subiectul ce mizează pe un număr minim de evenimente, cu o fabulă cît se poate de simplă. Toate acestea cer o concentrare temporală deosebită, cu punctul culminant în momentul de "rendez-vous" al eroului, pus să traverseze o probă a rezistenței și a simțului său moral.

La Thomas Hardy atracția schopenhauerianismului și a fatalismului are efecte paradoxale asupra subiectului și a fabulei narrative: imperativul capricios domină destinul omenesc și, inevitabil, Fatum-ul își urmărește victimele tragice. Ironia vieții (așa își intitulase Thomas Hardy unul din volumele sale de povestiri) este fatalitatea ce ia forma împlîrărilor *exceptionale*, incredibile și senzaționale pînă la cruzime, descinzînd din tradițiile baladei engleze. Imperativul tragic servește ca principiu constructiv al structurilor narrative la Hardy, iar ceea ce el consideră neverosimil, din punctul de vedere al normalității, este confirmarea ideii de superioritate a neverosimilului și incredibilului din viață asupra neverosimilului nutrit de o fantezie bogată. Împotriva părerii ultrarealiștilor care îi reproșau incredibilul situațiilor, Thomas Hardy propune o nouă poetică, reînviind tradițiile vechii tragedii grecești, care nu respingea evenimentul posibil în situații cu totul deosebite. Poetica romanului lui Hardy confirmă adevărul aproape aforistic al afirmațiilor lui Dostoievski despre fantasticul incredibil al realității, ce depășește în multe privințe fantasticul imaginației românești. Cum observa G. Ibrăileanu¹⁶, în opera lui Thomas Hardy evenimentele se abat asupra oamenilor cu violență de trăsnet, anunțînd lucrarea "surdă și sigură a destinului"; împotriva voinței lor, personajele se prind în angrenajul unor împrejurări tragice. Evenimentele neverosimile nasc răzvrătirea eroului și conferă intrigii ritmul așteptării unui deznodămînt tragic. Vestitori ai unor nenorociri viitoare, ca niște

mesageri ai zeilor se insinuează în viața muritorilor, iar drumul spre pieirea victimei tragice este plin de premoniții.

V. Despre naratori

O undă de epos baladesc predestinează, printr-un sistem anume de semne, sfârșitul tragic al personajelor. Asemeni rapsodului din vechime, naratorul nu-și ascunde compasiunea față de viitoarele suferințe ale eroinei, pentru a stîni, la rîndul său, compătimirea ascultătorilor în favoarea jertfei. Vocea povestitorului omniscient – un narator convențional (*le romancier fictif*), adesea confundat cu eul empiric al romancierului Hardy, nu-și tăgăduiește părerea de rău, fără a lua parte directă la evenimentele narate, că nu poate opri în nici un chip cursul ireversibil și ostil al evenimentelor. Cînd “discursul” său ia o tentă mai mult sau mai puțin filosofico-moralizatoare, se simte dintr-odată imixtiunea unui corp străin (inacceptabil și ca strat lexical), și efectul dorit, de captare a atenției cititorilor, riscă să se risipească. Să mai observăm că la Hardy intriga nu e, pur și simplu, o motivație cauzală a întîmplărilor, ci jocul crud cu destinul personajului-victimă; atunci conexarea fabulei și a subiectului duc inevitabil la deznodămîntul tragic și, printr-o distribuție savantă a materialului, se orientează spre o finalitate bine definită. Faptele ce trebuie să se întîmple numai naratorul le poate “tălmăci”, el, naratorul care-vede-totul și înțelege-totul și care “programează” începutul și sfârșitul evenimentelor.

În nuvele și povestiri Turgheniev recurge, de regulă, la serviciile personajului-narator, de felul său un bătrîn nobil ce a trecut prin multe încercări și își amintește cu nostalgie o poveste de iubire petrecută cîndva, în tinerețe. Perspectiva narativă a bătrînului înțelept de viață și înzestrat cu o pătrundere deosebită a celor trăite filtrează narațiunea într-un mod demn de toată încrederea (cititorului). Retrospecția respectivului povestitor creditabil este colorată afectiv; să nu uităm că de evenimentele narate se leagă tragedia nefericirii sale, în timp ce în romane autorul preferă perspectiva povestitorului auctorial, apropiată de maniera narativă a lui Thomas Hardy. În romanul turghenievian autorul fictiv este un narator apropiat ca mentalitate, gust estetic și

viziune de autorul real. Mihail Bahtin observa că naratorul de acest tip este, fără îndoială, un ins din anturajul lui Turgheniev însuși¹⁷.

VI. Vibrația peisajului

O trăsătură distinctivă importantă a romanului lui Turgheniev, condiționată de perspectiva povestitorului – intelectual cu destule cunoștințe despre lume, știind totul despre evenimentele narate, este maniera de tratare a naturii. Se știe că peisajul turghenievian este un reflex al trăirilor sufletești ale personajelor în momente decisive ale existenței lor.

Spre sfârșitul vieții sale, Turgheniev privea *altfel* natura cea indiferentă, vrăjmașă chiar, natura care, în spiritul lui Schopenhauer, protejează sau nimicește, după bunul ei plac, fapăturile firii. Pădurile posomorâte ale Polesiei stimulează meditația elegiacă, repetînd, în alt registru, aforismul shopenhauerian: “Codrul sumbru și totdeauna același tace ursuz sau urlă înfundat, iar priveliștea lui face să pătrundă și mai adînc, și mai irezistibil în sufletul oamenilor conștiința nimicniciei lor. Greu îi vine omului, ființă efemeră, născută ieri și sortită să moară poate azi, greu îi vine să simtă ațintită asupra-și privirea rece și nepăsătoare a zeiței Isis [...]”¹⁸. Este ceea ce se poate numi peisaj psihologic, în stare să pună stăpînire pe sufletul “reflectorului”. În priveliștea mohorâtă a codrului secular povestitorul simte neliniște și freamăt; Polesia aduce cu sine “ca o adiere dinspre zările bolții cerești, nu a lenei sau nemișcării naturii, ci a lipsei de viață. Peisajul acesta măreț era mort”¹⁹. De fapt, naratorul se privește – pe sine – în peisajul contemplat, iar între om și natură se încheagă un dialog enigmatic. Tabloul apăsător și amenințător se insinuează în viața omului, îl cuprinde în îmbrățișarea sa, pe cînd în suflet privirea scrutătoare poate citi înclinația spre cugetare melancolică*. Însăși structurarea povestirii pedalează pe episoadele ciudate, unde naratorul iese, fără voie, din starea dezolant-apă-

* Nu întîmplător, în secolul al XV-lea verbul “a melancoliza” se folosea în locul lui “a gîndi”, observă Andrei Pleșu în excelenta sa cercetare despre sentimentul naturii. În marginile *angoasei melancolice*, înțelese ca inițiere tragică, dar nu morbidă, personajele lui Turgheniev melancolizează fără a se pierde în natură, și starea lor de suflet respiră aerul langorii melancolice, definită de Andrei Pleșu ca “o reacție extrem de tensionată, un amestec incomod de voluptate și remușcare, de tristețe și bucurie, de distanțare și apropiere” (*Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Edit. Univers, Buc., 1980, p.72).

sătoare și se dedă, pentru puțină vreme, "viciului" curiozității, îi privește atent pe semenii săi – la iarmaroc, pe drum, la vânătoare, pe locul incendiului "care se târăște pe pământ". Ultima scenă prin mișcarea ei rapidă îl distrage pe vânătorul cel meditativ – *raisonneur*-ul povestirii – de la preocuparea obsesivă a destrămării inevitabile a tot ce există pe lume. Motivul incendiului, mai bine zis, al emoției generate de tabloul focului însuși, joacă rolul punctului culminant din narațiunile cu fabulă tradițională. După ce evenimentele se consumă, liniștea, echilibrul și pacea se instalează în cadrul narației. Când personajul-povestitor și călăuza lui se îndepărtează de pădure unde totul era tăcut, sever și trist ("Am simțit adierea morții. Am simțit și aproape mi-am dat seama de neîndurătoarea-i adiere"²⁰), se lasă cuprinși de "răcoarea odihnitoare a serii" și a somnului. Absorbit de dialogul – fără cuvinte – cu natura, povestitorul încearcă senzația de ușurare; i se pare că, în sfârșit, i-a fost dat să dezlege tîlcul ascuns al vieții.

Turgheniev și, mai târziu, Cehov cultivă motivul incendiului pentru neobișnuita lui încărcătură muzical-compozițională, ce se bazează pe principiul succesiunii și alternanței stărilor "forte" și "piano". *O călătorie în Polesia* nu este altceva decît specia rusească, tipic rusească, *povest'* (distinctă de povestirea obișnuită), cu subiectul ce are ca dominantă meditația elegiacă asupra morții, într-o desfășurare epică întreruptă de scurte scene, puțin importante din punctul de vedere fabulativ, semnificative în cel mai înalt grad din punctul de vedere al conexiunii muzicale a verigilor de subiect. *Călătorie în Polesia* evidențiază motivul naturii mărețe, inaccesibile și ostile omului, readucînd în memoria observatorului (naratorului) gîndul obsesiv al neputinței și deșertăciunii existenței umane.

Comentariile consacrate legăturii dintre natură și personajele turghenievienne disting două situații: tabloul de natură este o oglindă fidelă a trăirilor eroului, confirmînd astfel filosofia deplinei armonii dintre natură și om; natura, binevoitoare omului, anunță nenorocirea ce-l paște. Reflexul de oglindă al stărilor sufletești pe care le încearcă personajul-"observator" în obiectul observațiilor sale, ca procedeu impresionist, își confirmă forța de sugestie și în cazul personajelor lui Turgheniev, cînd starea magmatică de tulburare neconștientizare a trăirii se limpezește prin intervenția naturii înseși, iar personajul în cauză poate articula în cuvinte neliniștea, teama, dragostea. Pentru Bazarov și Odintova, de pildă, noaptea feerică exercită o protecție învăluitoare

favorizînd declarația de dragoste: "Bazarov se ridică și împinse fereastra, care se deschise larg, cu un pocnet...Nu se așteptase nici el să se deschidă atît de lesne. Mîinile îi tremurau. Noaptea întunecată și blîndă intră în odaie cu cerul ei aproape negru, foșnetul ușor al copacilor și mirosul proaspăt al aerului, slobod și curat"²¹. Aici vocea autorului substituit se contopește cu monologul interior al lui Bazarov: ceea ce vede Bazarov în clipele de extaz se așterne peste întreaga fire, în consonanță cu starea paroxistică a eroului, și toate acestea plăsmuiesc un peisaj de vibrație psihologică.

În lumea personajelor lui Hardy natura este atrasă în mișcarea tragică a destinului omenesc, în consens cu faptele omului, și aceasta pentru că peisajul ține de datinile, neclintite de vreme, ale Dorsetului cu obiceiuri arhaice și legende despre cerbul cel alb și frumos pe care regele îl fugărise, despre codrii seculari și văile singuratice, despre cavalerii D'Urberville, descinși în Anglia o dată cu Wilhelm Cuceritorul. Vocea povestitorului, asemeni aedului din vechime, intuiește legătura indestructibilă dintre om și natură, unde omul nu are răgazul de a cugeta la problemele existențiale.

Armonia naturii și a omului, așa cum se întîmplă în comunitățile patriarhale, abia atinse de spiritul vremurilor noi, provoacă neîncrederea și îndoiala lui Hardy. Natura se dovedește a fi ostilă numai în imaginația personajului feminin, rănit în demnitatea sa. Naratorul se apropie de vocea interioară a eroinei, prelucrează stilistic "cuvîntul" acesteia și drept rezultat se obține "cuvîntul" indirect-liber al lui Tess despre cele văzute în adevărata lor lumină și despre cele eronat percepute auditiv. Autorul implicat nu se abține de la comentarii apreciative, iar în vocea sa se strecoară, în consecință, note străine – ale eseistului și apărătorului eroinei tragice.

Nu este lipsit de interes pentru tehnica narativă efectul ce-l pot avea simplificarea și eliberarea descripțiilor de sentința evaluativă în plan moral: lăsînd la o parte comentariile care aveau rostul de a lămuri și, totodată, de a conexa peisajul – de evocare sau dialog, Roman Polansky – în filmul său turnat după romanul lui Thomas Hardy – a reconstruit cadrul poveștii tragice a nefericitei Tess din elemente vizuale risipite în roman și, drept urmare, au reînviat în mirabile culori – și "ceața nopții", și "luna străvezie", și "ceața pîlpîind luminată, care plutise toată seara deasupra văilor, răspîndindu-se pretutindeni", și "păsările cufundate în somnul dinaintea zorilor", și "iepurii ce săltau

pe lângă Tess și Alec”, în poiana unde Cerbul cel Alb, stăpînul de drept al locurilor, o sărută pe Tess, Frumoasa Adormită într-o lume himerică, acolo unde preafrumoasa “e una cu natura”. Pe măsură ce romanul avansează spre deznodămînt, urmînd regula jocului Crudei Necesități, ritmul evenimentelor se precipită, autorul implicat își permite un scurt respiro: în ultima lor noapte de libertate, Tess și iubitul ei se opresc la Stonehenge, între coloanele templului păgîn. După atîta zbucium și primejdii pe care destinul le-a ridicat în calea lor, eroii tragici cred că, în cele din urmă, au dobîndit liniștea și împăcarea mult rîvnite. Alegerea locului unde le e dat să-și caute salvarea de urmăritori nu este nicidecum întîmplătoare. Se pare că altarul uitaților zei le este favorabil, și, de astă dată, desprinzîndu-se pe deplin de maniera comentariului care apără sau condamnă, vocea reținută a povestitorului aspiră spre patosul tragic al antichității în descrierea liniștii ce premerge răsăritului: “Toată această priveliște nețarmurită purta pecetea clipei de reținere, tăcere și șovăială care se naște înainte de ivirea zorilor. Curînd, vîntul nopții se potoli și ochiurile tremurătoare de apă din scobiturile în formă de căni ale pietrelor se liniștiră”²². Este acalmia de dinaintea furtunii, este amortirea curții de penitenciar în ajun de execuție capitală a condamnatului.

Piatra jertfelor, unde va urca Tess, nu este un simplu detaliu de roman: “Stîlpii dinspre răsărit, cu arhitravele lor, marea piatră a soarelui în formă de flacăra, care se înalța mai încolo, ca și piatra jertfelor, din mijloc, își profilau siluetele întunecate pe fondul de lumină”²³.

Tonalitatea patetică, emoțional colorată și selecția riguroasă a cuvintelor, în consonanță cu tonalitatea generală a narațiunii, apropiere, surprinzător, poetica peisajului din romanul lui Thomas Hardy de tehnica romanească a marelui Turgheniev.

VII. Eternul feminin

Dar poate că terenul cel mai mînos – și accesibil – pentru speculații comparatiste îl oferă confruntarea psihologiei personajelor feminine. Farmecul și grația eroinelor lui Turgheniev, culminînd cu icoana de madonă – Liza Kalitina – constituie o permanență a operei scriitorului rus; Feminitatea Sfîntă și Puritatea Feciorelnică sînt pentru Tur-

gheniev manifestări ale principiului suprem al Frumuseții Eterne și, în această privință, avea dreptate poetul Konstantin Balmont care îl numea pe Turgheniev "Cavaler al Fecioarei-Femeie", căci nu există nimic mai înălțător și mai frumos în lumea personajelor lui Turgheniev decât tînăra fată în prada primei iubiri. Ca altă dată Pușkin, Turgheniev se lasă purtat de stihia frumuseții și a feminității, iar galeria nemuritoarelor sale eroine descinde din arhetipul pușkinian al Tatiane Larina.

"Femeile pure, descrise fidel de către Thomas Hardy" – în primul rînd, Marty și Tess cuceresc cititorul prin grația și autenticitatea trăirilor lor sufletești, prin simțul moral adînc înrădăcinat de tradiție, trăsături apropiate de tipologia eroinelor lui Turgheniev, ca să nu mai vorbim de personajele feminine secundare, ce împlinesc galeria fetelor simple și naive (Picotee din romanul *Ethelberta*, Thomatin – *Întoarcerea băștinașului*, Anne – *Trompetistul-șef al regimentului de dragoni*, Tabitha – *Cei doi din turn*, Avice – *Femeia iubită*)²⁴.

Comparația de natură psihologică este posibilă și la nivelul tipologiei "femeii devoratoare" la Turgheniev și Hardy. Arabella (*Jude Neștiutul*), ignorantă și grosolană, cu un gust primitiv al desfrîului, cea care îl corupe pe Jude, nu este mai puțin fascinantă – în rău – și mai puțin ademenitoare decât Muza-vampir (*Fantasme*), Maria Nikolaevna (*Apele primăverii*) sau fiicele lui Martîn Harlov (*Lear, regele stepei*) și nu întîmplător naratorul repetă, în contexte diferite, sintagma *păsări de pradă*.

Asemănări de ordin tipologic prezintă Lucetta (*Primarul din Casterbridge*), Felice (*Pădureni*), Irina (*Fum*) și Prințesa R. (*Părinți și copii*), personaje hedoniste, în stare să recunoască deschis că plăcerea este bunul suprem, și care aduc multă suferință lor și celor din jurul lor.

VIII. Personajul și perspectiva povestitorului unic

Credem că pentru un studiu comparatist, mai interesante și mai stimulative decât observațiile despre tipologia eroilor de roman ar fi procedeele de caracterizare a personajelor. La Turgheniev autorul implicat știe totul despre personaje atunci cînd le prezintă, de parcă ar ști totul despre evenimentele întîmplătoare, dar vocea sa nu trădează enigma personajelor. Autorul "ține ascunse gîndurile lor", "nu le

analizează (și nici nu le pune – am zice: nu le lasă – să se destăinuiască cuiva)” – scria G. Ibrăileanu²⁵, ci le sugerează prin amănunte de gestică și portret, ca manifestare a dispoziției sufletești, de parcă personajul feminin și-ar rezerva dreptul exclusiv de a deține adevărul despre sine. În portretul amplu care succede intrării personajului în scena narativă, există, printre numeroasele detalii caracteristice, câteva, deosebit de semnificative, pentru că arată ceva din firea autentică a omului, în mișcarea ochilor și a gurii. Cheia de acces la mister s-ar afla în anumite detalii ce anunță comportamentul ulterior al personajului, fără a *numi* impresia produsă de mister.

De obicei, portretul se păstrează în codul naratorului, când eroul masculin, distrat fiind sau lipsit – pur și simplu – de simțul mai acut al observației, nu e în stare să “citească” pe chipul femeii disperarea sau chinul dragostei neîmpărtășite. Și atunci naratorul ia locul eroului, scuzându-l, într-un fel, de o anume miopie – psihologică – datorată emoției: “Litvinov vorbea cu ochii în pământ. Dar, chiar dacă ar fi privit-o pe Irina, n-ar fi putut citi cele întipărite pe fața ei, căci ea și-o ascundea mai departe cu mâinile. Dar ceea ce se petrecea pe chipul ei, cu siguranță că l-ar fi uluit. Într-adevăr, fața ei reflecta spaimă, bucurie, o fericită sfârșeală și neliniște. Ochii ei abia îi licăreau pe sub genele lăsate. O răsuflare prelungă și sacadată îi îngheța buzele întredeschise, ca însetate...”²⁶. Corecțiile pe care le aduce autorul implicat în “punctul de vedere” al povestitorului nu răspund la întrebarea: de ce eroina este așa cum el (povestitorul) o vede și cum este ea de fapt, întrucât caracterul ei enigmatic se descoperă într-o oarecare măsură în cronotopul romanului, dar informațiile pe care ni le furnizează întrețin enigma, în loc să o dezvăluie pînă la capăt.

În proza lui Thomas Hardy oamenii și faptele se concentrează în perspectiva unui narator unic, ca obiect al viziunii și raționamentului său. Esențiale devin evenimentele care-i domină pe oameni, adică acele evenimente care, cu tot jocul lor capricios, nu pot modifica firea și caracterul personajelor. Explicația o aflăm în concepția despre viață a lui Hardy însuși, ale cărui convingeri erau mai puțin obligate darwinismului și meliorismului, cât, mai ales, datinilor și ritualurilor arhaice. Pentru a evoca mai deplin și mai edificator firea omenească, aceeași în cele mai neașteptate ipostaze, Hardy preferă provincia Wessex-Dorset, tocmai pentru vechimea și statornicia obiceiurilor și rînduielilor sale²⁷. Povestitorul cultivă enunțul sentențios, precizînd că perspectiva sa ar

fi cea mai favorabilă introspecției obiective și atotcuprinzătoare. Există, firește, și detalii de portret care ar atrage atenția oricărui observator, dar principalul, esențialul, rămîne accesibil doar lui, povestitorului. "Camera de luat vederi" se apropie și se depărtează și, în funcție de distanța față de obiectivul observațiilor, se modifică și orizontul naratorului.

Portretul capătă o valoare plastică deosebită prin reproducerea concretă, cît mai amănunțită, a impresiei pe care eroul (eroina) o produce asupra povestitorului, cîteodată – asupra unui alt personaj.

La Thomas Hardy consecvența caracterelor se întemeiază pe consecvența "punctului de vedere", din care autorul privește și comentează comportamentul personajului. "Cuvîntul" monologic al autorului nu le permite personajelor să iasă din marginile caracterului lor, acolo unde destinul imprevizibil și capricios îi atrage pe protagoniști în cursul aîft de schimbător al evenimentelor.

În concluzie, putem afirma că poetica prozei turghenievienne, confruntată cu poetica narativă a lui Thomas Hardy, pornind de la afinități profunde, ce se referă la predispoziția pesimistă, prezentă la cei doi romancieri, și la un tipar apropiat al psihologiei lor de creație, relevă mai nuanțat particularități de construcție a finalului elegiac, a subiectului și fabulei, perspectiva narativă, precum și procedee folosite în descripția de natură și în arta portretului, tot atîtea fațete ce pot întregi imaginea celor doi mari scriitori, înscrisi în aria universalității.

4. Moralitate și contrapunct

Considerațiile de ordin retoric și poetic ce au ca obiect romanul *Anna Karenina* privesc, în primul rând, unghiul moral al autorului. Explicitarea sensului de construcție a romanului în lucrările lui B. Eichenbaum, V. Șklovski, A. Saburov, M. Hrapcenko, N. Ghei, E. Babaev, M. Muratov, G. Gibian și J. Van Der Eng pornesc de la sugestia unei arhitecturi savante, propusă ca enigmă care solicită efortul creator de aproximare din partea lectorului: “Mă mîndresc cu arhitectura romanului meu; – scria Lev Tolstoi – arcurile de boltă se îmbină astfel, încît cheia construcției este greu de găsit”¹. Ambiția romanului tolstolian, perfect convertibil în datele artei arhitectonice cu care se înrudește prin simetria și rigoarea raportului dintre forme, prin masivitate și imponderabilul edificiului ce înfruntă cu semeție fulguranța clipei, premerge supraviețuirea în arta sever și muzical condusă a arhitectului, idee revenind obsesiv la Marcel Proust, preocupat de ridicarea unei “Catedrale a Timpului”, “roman-bazilică” a întregii literaturi².

Admițînd orientarea monologică a discursului narativ cu tot ce presupune acesta – punctul de vedere al autorului față de personaje nu ajunge pînă la conștiința lor, autorul nu intră în relații dialogale cu personajele sale, ultimul cuvînt despre erou este pronunțat ca “apreciere în contumacie”³ – principiul monologic și unitatea punctului de vedere solicită, după părerea noastră, unele retușuri.

Război și pace instituisce o tradiție și nu întîmplător judecata contemporanilor lui Tolstoi afirmă sau contestă noul în raport cu realitatea devenită normă. Fără a forța lucrurile, poetica faptului estetic nu poate

și nu trebuie să facă abstracție de fondul de contrast al romanului-epopee. *Anna Karenina* continuă poetica romanului *Război și pace*, organizînd compozițional opera pe nucleul episodului scenic și al comentariului succint. Elementul de noutate îl constituie alterarea unghiului de vedere. Narațiunea se păstrează în maniera autorului omniscient, dar relatarea naratorului, prezentă pretutindeni, se colorează în tonalitatea gândurilor personajelor. Controlul perspectivelor interioare trece pe primul loc; drept urmare diferența de accent dintre felul de a vedea al personajului și perspectiva naratorului se reduce sensibil. Schimbarea unghiului de vedere aduce cu sine apropierea de personaje; asistăm deci la o dereglare a “camerei de luat vederi”, punctul de interes fiind noua identitate a naratorului și mai puțin vocea care comentează. Restrîngerea cîmpului vizual și contemplativ la orizontul personajului creditabil concurează tehnica distanței narative. Autoritatea personajului “reflector” coboară comentariul la punctul de vedere al eroului, fără a recurge la persoana I. Stilul indirect-liber convine mai mult noii modalități. Transpunînd discursul interior al personajului în tehnica ambiguă a relatării mediate, Lev Tolstoi evită, prudent, capcanele narațiunii la persoana I, intuind starea de tensiune, paradoxul coexistenței a două modalități ce se contrazic structural. Și de astă dată simțul măsurii dictează proporția – pluralitatea de focalizări mediate de redactarea în stilul indirect-liber acordă autorului controlul perspectivelor interioare, disimulînd libertatea noului procedeu. Trecerea de la *Război și pace* la *Anna Karenina* semnifică pentru Tolstoi romanul autentic.

Mărturisindu-și satisfacția de a fi scris un roman în adevăratul sens al cuvîntului, Lev Tolstoi teoretizează, de fapt, renunțarea la specia-hibrid a romanului-epopee, și unul din elementele marcînd noutatea îl constituie alterarea punctului de vedere unic.

Romanul-epopee, prin însuși caracterul de epopee al narațiunii, nu admite modificarea perspectivei. Unitatea morală a naratorului cu colectivitatea, decurgînd din tematica eroică, aspirația spre o natură armonic-organică, bazată pe unitatea de sentimente și interese, presupune ca necesară unitatea nealterată a instanței narative. Iată de ce vocea naratorului păstrează egală distanța față de obiectul relatării și față de personaje. Încă din primele pagini ale romanului *Război și pace*, poetul epic nu-și ascunde adeziunea la o anume tradiție culturală: “Vorbea franceza aleasă, în care buncii *noștri* (s.n.) nu numai că se exprimau, dar în care și gîndeau și o rostea cu acele intonații molcome, cu nuanțe

de condescendență, caracteristice oamenilor de vază, îmbătrâniți pe lângă Curte și în înalta societate”⁴ – aflăm din comentariul care însoțește intrarea prințului Vasili în salonul Annei Pavlovna Scherer. Implicarea naratorului în discursul personajului are ca efect “răceala”, obiectivitatea narațiunii în *Anna Karenina*, tradusă ca impresie critică în comentariul contemporanilor lui Tolstoi. Poate nicăieri Tolstoi nu este mai departe de așa-numita manieră tolstoiană (sau de ceea ce se crede a fi condamnarea personajelor) ca în *Anna Karenina* când unghiul moral (explicarea motto-ului) se află în strânsă legătură cu unghiul tehnic al autorului. Reducerea distanței dintre narator și personaj face ca teza morală să sune mai reținut. Controversa mereu actuală în jurul motto-ului la romanul *Anna Karenina* (“A mea este răzbunarea, eu voi răsplăti”) derivă tocmai din tentativa de a citi univoc textul. Lectura exclusiv monologică face abstracție de faptul că fraza-epigraf trece prin transformări neașteptate și că discursul narativ întârzie în mod deliberat explicitarea sentinței puse în fruntea romanului. Reproșând lui Tolstoi răceala pe care autorul o manifestă față de personaje, Leontiev și Aldanov puneau în circulație un clișeu critic ce va fi reluat, cu modificări neesențiale, de către succesori. Invenția romanescă subminează autoritatea comentariului direct al autorului. Tolstoi nu ezită să îndoieze unul din momentele forte ale romanului său comentariului eroinei. Ultimele cinci capitole ale părții a șaptea scrutează orizontul Annei în momentele ce pregătesc sfârșitul tragic al eroinei. Succesiunea rapidă a impresiilor, acuitatea halucinantă a receptării banalului din unghiul insolit al despărțirii de viață se păstrează exclusiv în câmpul vizual al personajului. Măreția tragică a personajului este motivată artistic și de rezerva pe care o presupune comentariul naratorului: “Anna nu răspunse. Nici conductorul și nici perechea care intrase nu băgară de seamă groaza de pe fața ei acoperită de voal. Anna se întoarse în colțul său și se așeză. Perechea luă loc pe banca din față, cercetându-i cu atenție dar pe furiș rochia. Atât bărbatul cât și soția sa îi păreau nesuferiți. Soțul o întreabă pe Anna dacă-i dă voie să fumeze, dar probabil nu pentru a fuma, ci pentru a intra în vorbă cu dînsa. Primind îngăduința ei, bărbatul începu să vorbească franțuzește cu soția sa – lucru de care avea și mai puțină nevoie decît de fumat. Amîndoi spuneau fel de fel de nimicuri – numai ca să-i audă Anna, care își dădea seama cît de mult se săturaseră unul de altul și cît se urau. De altfel, nici nu se putea să nu urăști asemenea monștri vrednici de milă. Se auzi

al doilea semnal de plecare și, numaidecât, hodorogitul cărucioarelor de bagaje, zgomot, strigăte, râsete... Pentru Anna era atât de limpede că nimeni n-avea de ce să se bucure, încât râsetele acestea o enervau dureros. Ar fi vrut să-și astupe urechile ca să nu le audă. În sfârșit, răsună al treilea semnal și un fluierat, se auzi şuieratul locomotivei, lanțul se smuci și soțul se închină. «Aș fi curioasă să-l întreb ce înțelege prin asta», se gândi Anna, uitându-se cu răutate la dânsul. Apoi, privirea ei, trecând peste doamna din față, urmări pe fereastră persoanele rămase pe peron, care însoțiseră pe cei care plecau cu trenul și care parcă lunecau înapoi. Vagonul unde se afla Anna, și care se cutremura cadențat la îmbucătura șinelor, trecu prin fața peronului, pe lângă un zid de piatră, pe lângă un disc și pe dinaintea altor vagoane. Roțile începură să țacăne mai lin pe șine, cu un zvon ușor. Soarele care asfințea lumină viu fereastra și un vântișor prinse să se joace cu perdeaua. Anna, trăgând în piept aerul proaspăt, uită de vecinii ei de compartiment și începu din nou să se gândească în molcoma legănare a vagonului”⁵.

G. Ibrăileanu constata situația paradoxală a celui mai moral dintre romane care utilizează schema compromisă a triumphiului casnic. “Înălțimea de concepție fără asemănare” caracterizează creația romanțierului rus – remarcă Ibrăileanu. Paradoxală este, adâncind demonstrația, obiectivizarea narațiunii, mai ales în momentele de criză morală a personajelor. Și Levin și Anna Karenina se desprind din orizontul unic al naratorului ce știe totul despre eroii săi; asistăm la o relativă autonomizare a perspectivei personajului menită să illustreze teza romanțierului: în capitolele I-VI din partea a cincea și capitolele XVII-XIX din partea a opta cuvântul dominant este cuvântul lui Levin. Prin apropierea de personaj se asigură evitarea tezismului. Romanul cel mai moral devine romanul tezei susținute de personaj, autorul trecând în umbră. Transformările tezei ce prefigurează romanul se bucură de concursul unor “reflectori” creditabili.

Satisfacția cu care Tolstoi își anunța romanul, primul roman autentic în ideea autorului, era pe deplin îndreptățită. Intuiția capricioasă a creatorului de geniu puna în valoare o realitate estetică șocantă pentru admiratorii lui Tolstoi. Subliniind ideea unei conexiuni interne ce rezidă într-un principiu de coeziune diferit de legătura interioară a fabulei, romanțierul aducea în discuție un element de interes major pentru înțelegerea romanului *Anna Karenina*. “Coeziunea construcției mele nu se datorează fabulei și nici relațiilor dintre personaje” – scria

Tolstoi la 27 iunie 1878. Organizarea subiectului ca formă de conexare a planurilor narative (cicluri de capitole dispuse tematic) se face contrapunctic. Retardarea și legătura clasică a capitolelor disimulează procedeul contrapunctului, și în aceasta constă noutatea compozițională a romanului *Anna Karenina* față de *Război și pace*. Elementele de subiect devin comparabile nu numai la scara întregii cărți (aspect studiat în amănunt de toți cei care au scris despre poetica romanului tolstoian) ci mai ales, credem, în momentele de trecere de la un plan narativ la altul. Alternanța de planuri punctează ironic subiectul și contrasubiectul, iar pedala contrapunctului este mai greu sesizabilă. Asocierea sau, altfel spus, identitatea în diferență, ca argumentare, diminuare ironică, inversiune, creează un ritm subtil de construcție desfășurată cu o gradăție condusă muzical. Alternanța metonimic dictată a meditației despre viața de familie în varianta Oblonski, Dolly, Levin, Kitty Șcerbațkaia, Vronski și Anna se recomandă ca tehnică de inserare a firelor tematice în sensul de construcție a întregului. Și de astă dată tezismul este exclus, implicarea naratorului în optica personajelor este perfectă, reducerea perspectivei făcând ca unghiul moral să fie mai puțin vizibil.

Acordul care întârzie nota, frângerea bruscă a liniei tematice în momentul de maxim interes și, mai ales, conexarea unor planuri narative fără împlinire în explicații anunță tehnica lui Aldous Huxley și Marcel Proust.

Apropierea de poetica romanului lui Lev Tolstoi întârzie în afirmarea unor adevăruri de valabilitate generală pentru creația tolstoiană, când explicitarea semnificației morale se realizează pe coordonate fără legătură cu ordinea internă a operei. Coerența capodoperei se cere examinată și sub aspectul contrariilor venind dintr-o logică narativă mai autentică decât supunerea la model. Alterarea câmpului unic și conexarea metonimică a planurilor narative complică poetica formei romanești, din necesitatea de a amâna mesajul, și prin această ingenioasă opacizare a sensului moral romanul se salvează de tezism. Căutarea adevărului asociază în mod imprevizibil tehnici ale romanului ce anunță încercările romancierilor secolului XX.

5. Patosul Omului din subterană

Prezumții și ipoteze, clasamente și încercări de ierarhizare trădează ambiția de a descoperi enigma creației dostoievskiene, cu înverșunată și ironică mimare a accesibilității, într-o zonă rezistentă la “ultimul adevăr”, rostit cu tenacitatea și fervoare de cine știe care mărunț cronicar. Pe tărîmul tuturor și al nimănui proliferază cele mai insolite și cutezătoare aserțiuni, alături de banale reluări ale unor păreri de mult enunțate. Dostoievski – filosoful și moralistul, artistul și psihologul, Dostoievski – profetul iraționalismului și al nihilismului, apologetul suferinței, Dostoievski și condiția umană (cu punctul de pornire în exegeza lui Rozanov, Berdeaev, Șestov și Merejkovski), Dostoievski și alienarea omului în secolul XX, Dostoievski și “Omul revoltat” al lui Camus; Dostoievski și Tolstoi, Dostoievski și socialismul utopic, Dostoievski în contextul literaturii ruse, Dostoievski și Nietzsche, în sfârșit, Dostoievski și psihologia subconștientului sînt teme ce revin frecvent în cercetarea operei marelui romancier. Cel care, într-o grandioasă desfășurare a geniului creator, nu avusese răgazul să aștearnă pe hîrtie nici măcar a zecea parte din plăsmuirile fanteziei sale febrile – ne-o spune Thomas Mann – a cutremurat din temelii edificiul romanesc al ilustrațiilor săi precursori, înălțînd o construcție de un baroc neliniștitor, sinuos, discontinuu și illogic în aparență, cu o frămîntată mișcare a liniilor, într-atît deosebită de speciile narative tradiționale, încît poetica formelor canonice este nevoită să se apropie de noua și ciudata zidire printr-o pliere mai suplă – cu ce eforturi?! – la dimen-

siunile noului roman. Emulația cercetătorilor de poetică pare a fi latura cea mai consistentă a interesului față de Dostoievski astăzi, chiar dacă studiul lui Mihail Bahtin *Problemele poeziei lui Dostoievski* (prima ediție apărută în 1927, ediția a treia, revăzută – în 1979) descurajează exercițiul impresionist, descoperitor de noutăți spectaculoase. Interesul mereu viu, scrutător, al posterității critice se păstrează deocamdată în umbra lui Bahtin, iar investigațiile de teoria textului, cu rezultate încurajatoare atunci când obiectul analizei îl face romanul lui Dostoievski, practică, de fapt, încercarea de a se desprinde de tutela severă, aproape fără drept la replică, a poeziei lui Bahtin.

O altă secvență – de astă dată, de sorginte simbolistă – în poetica romanului atribuie caractere de *tragedie* eposului dostoievskian. Marile sale romane – *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul*, *Adolescentul*, *Frații Karamazov* și *Demonii* n-ar fi, în înfrîngerea și colosala confruntare de patimi, decât niște tragedii, deși, paradoxal, dramatizările după Dostoievski pierd din consistență în transpunerea scenică. Apreciate pînă nu de mult ca o pregătire a capodoperei, studii narative în maniera școlii realiste gogoliene, povestirile tînarului Dostoievski – *Oameni sărmani*, *Dublu*, *Domnul Proharcin*, *Gazda*, *Noaptea albă*, *Netoșka Nezvanova*, *O întâmplare penibilă* în varianta dialectică, specific dostoievskiană, a contrariilor posibile ce sălășluiesc în sufletul omului exaltat, după părerea lui André Gide, ipostaza umilinței. Proza lui Dostoievski dinainte de perioada exilului siberian cunoaște – s-a mai spus – un binemeritat reviriment în conștiința critică; mutația de accente asigură astfel examenul textului, unitate cu o coeziune interioară perfect omogenă ce conține în germene tematica și caracterele marilor romane. Se renunță astfel la prejudecata povestirii ca bruion, schiță inevitabil sacrificată, în comparație cu ceea ce va deveni Dostoievski. Plasate în vecinătatea incomodă, desigur, a romanelor, *Însemnări din subterană*, greu încadrabile într-o specie anume, au stimulat o lungă și vehementă dezbateră în spiritul celei mai dostoievskiene dialectici a lui *pro* și *contra*, pe seama individualismului ca rău ontologic, revelatoriu pentru starea de acută neputință metafizică de a descifra în haosul sfîrșitului de veac ieșirea din criză.

Dezbateră ca *provocare* și *punere la încercare* a adevărului filosofic într-un dialog incitant, inform și tulburător prin infinita sa deschidere:

“Dar ajunge: m-am săturat pînă-n gît să tot scriu, din Subterană...” – anunță comentariul abrupt al Insului amator de paradoxuri. – “De altfel, însemnările acestui Paradoxalist nu se sfîrșesc aici. Nu s-a putut stăpîni și a continuat. Dar sîntem și noi de părere că ne-am putea opri aici”¹ – conchide pretinsul autor, narator fictiv și acesta, punctînd finalul neașteptat, frînt cu brutalitate, din punctul de vedere al tehnicii narative îndeobște folosite în cazul confesiunii literare, soliloc și diatribă totodată. Avem a face cu o formă curioasă de dialog filosofic, amănunțit discutată de Mihail Bahtin, unde e greu de acreditat ideea unui conținut îndreptat împotriva sau în favoarea individualismului și nihilismului iraționalist, atîta vreme cît, alături de Merejkovski, Șestov și Berdeaev, interpretul pierde din vedere tonalitatea ironică, împinsă pînă la sarcasm, de un grotesc bufon în momentele de pîndă, percepere aproape senzuală, a partenerului nevăzut, ci numai bănuir de Omul din subterană. Reforma dostoevskiană, exersată pe terenul speciei filosofico-literare, antrenează, prin urmare, un cititor inteligent, atent în egală măsură, la *ce se spune* și la felul *cum se spune*. Eroarea de interpretare vine din imposibilitatea de a distinge naratorul – ca ficțiune, ca procedeu, de autorul implicat. Prea des și nemeritat critica filosofică i-a atribuit lui Dostoievski punctul de vedere al Omului din subterană, Dostoievski fiind, nici mai mult și nici mai puțin, decît apologetul solipsismului mic-burghez și al nihilismului iraționalist. S-a ignorat prea ușor un text programatic pentru ceea ce numim astăzi prezența autorului implicat în narațiune: “...eu am fost singurul care am descoperit tragismul subteranei, un tragism al suferinței, al autoexecuției, al conștiinței de mai bine, fără putință de a atinge acest mai bine și în primul rînd al convingerii nestrămutate a acestor nefericiți, că de vreme ce toți sînt așa, la ce bun să se mai îndrepte”². Poziția singulară a Cărții unice o asigură, dincolo de problematica existențială, ciudata hidoșenie, jalnică și vrednică de compasiune a Anti-eroului, căci asta este Paradoxalistul, cap de serie pentru viitorii eroi fără identitate, “oameni fără însușiri”. Nu greșim prea mult afirmînd, alături de René Girard și George Steiner, că *Însemnări din subterană* atestă celebritatea lui Dostoievski, iar o frază ca cea pe care o rostește Omul din subterană, sfidînd puritanismul și convenția adevărului spus pe jumătate: “N-am știut să devin nu numai rău, dar nici altcumva: nici rău, nici bun, nici

ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă..." (p.130) poate figura foarte bine într-un text de Kafka. Aducînd într-o lumină albă, neiertătoare, cele mai nebănuite și surprinzătoare cute ale conștiinței la ceasul cunoașterii de sine, Dostoievski subminează, de fapt, încrederea exagerată în raționalismul mecanicist al certitudinilor neverificate îndeajuns. Cîștigurile psihologiei moderne în domeniul situațiilor-limită, al comportamentului paroxistic, al coexistenței contrariilor în firea omească nu pot fi concepute fără achizițiile dostoievskiene. Mai presus decît aceste elemente, de o covîrșitoare importanță în revelarea eului autentic rămîne *artistul* Dostoievski, creatorul de geniu, incomod și derutant în singularitatea sa.

6. Sonata Kreutzer și Smerita

I. Punere în temă

Timp de nouă decenii opțiunea, mai mult sau mai puțin mărturisită, pentru unul dintre cei doi titani – Dostoievski și Tolstoi – a stimulat exercițiul eseistic și filozofic, deschizătorul discuției fiind spiritualistul Dmitri Merejkovski. Dacă tema Tolstoi și / sau Dostoievski are deja o literatură și o istorie a ei, “vinovate” sînt, de bună seamă, incitante cărți ale lui Merejkovski ce lansează, la 1901, ideea opoziției dintre “gemenii uriași”: Tolstoi – ca “vizionarul trupului”, al “lume-scului”, al “teluricului” și “păgînului” din om, și Dostoievski – “vizionarul spiritului”. Merejkovski îl preferă pe Dostoievski, deși ține să ne prevină că l-am putea suspecta de prejudecăți împotriva lui Lev Tolstoi și în favoarea lui Dostoievski. De la Merejkovski citire, balanța va înclina, cu sau fără voia autorilor, spre Dostoievski sau spre Tolstoi, și lista celebrităților scriitoricești care s-au pronunțat pentru unul din cei doi și-i aliniază pe Thomas și Heinrich Mann, Alberto Moravia și François Mauriac, André Gide și Marcel Proust. Alegerea lui George Steiner, în studiul său din 1959, se oprește asupra lui Dostoievski, după ce redefinesc și rezumă datele mai vechii dezbateri, împărtaşind convingerea că prospectarea “poeziei epice” tolstoiene și a “poeziei tragice” dostoievskiene certifică adevărul realismului mesianic, vizionar, cu profunde intuiții ale absursului și universului concentraționar, ale dezumanizării și neliniștii apocalipsului modern.

Mecanismul raportării la celălalt termen al binomului Tolstoi – Dostoievski a cîștigat teren și în studiile monografice de autor, unde

trimiterile la "celălalt" dau mai multă greutate discursului critic, dovedit fiind faptul că fiecare dintre ei se poate cunoaște mai bine prin opusul său¹.

Eseul lui Ion Ianoși, *Poveste cu doi necunoscuți – Dostoievski și Tolstoi*, bizuindu-se pe o riguroasă și exhaustivă documentare, se înscrie în seria contribuțiilor care pledează pentru complementaritatea celor doi mari scriitori. Eseistul pune la bătaie argumente bine cântărite, cu o retorică a efectelor în stare să convingă: incidente, coincidențe, capricii ale omului-Tolstoi, simpatii și rezerve ale artistului-Dostoievski traduc preferințe și hazarduri la întâlnirea celor două linii de viață și moarte. Speculativă, în sensul bun al cuvântului, cartea lui Ion Ianoși demonstrează că și Tolstoi și Dostoievski încercaseră, cu puterile geniului, să-l "tragă" pe celălalt spre sine: "Să-l modeleze după «chipul și asemănarea» lui. Pe parcursul încheșărilor, ei au început să și «semene»."² La dialogul celor două voci, Ion Ianoși convoacă și mărturiile, puține, câte sînt, despre *Jurnalul unui scriitor*, lucrarea lui Dostoievski, oferită spre lectură, la rugămintea lui Tolstoi, de către doctorul Makovițki. După propria-i mărturisire, Tolstoi citise puțin, mai degrabă frunzărise cele trei volume ale *Jurnalului unui scriitor*, interesat fiind de părțile polemice ale scrierii, cu referire la *Anna Karenina*. O consemnare de jurnal tolstoian, datată 15 iunie 1891, găsea că *Visul unui om ridicol*, povestirea cuprinsă în *Jurnalul unui scriitor pe anul 1877*, este "bine gîndită, dar prost executată". Fără tăgadă rămîne supoziția că *Smerita. Povestire fantastică*, figurînd în numărul pe noiembrie al *Jurnalului unui scriitor pe anul 1876*, nu reține atenția lui Tolstoi, împărtaşind soarta altor cîtorva sute de pagini din *Jurnalul* lui Dostoievski, grele sau plicticoase pentru autorul romanului *Anna Karenina*.

Nici o mărturie de alt gen nu sprijină ideea că Tolstoi ar fi citit *Smerita* pînă în 1887-1889, anii cînd lucrează la *Sonata Kreutzer*, și nici după aceea. Iar dacă textul dostoievskian seamănă cu *Sonata Kreutzer* – aici nu putem rezista tentației de a arunca o privire malițioasă spre fervenții descoperitori de paralelisme între Tolstoi – Dostoievski –, dacă *Smerita* seamănă cu *Sonata Kreutzer* deci, apropierea nu țin de împrumuturi sau de influențe, ci de lanțul afinităților modelatoare.

Preîntîmpinînd capcanele comparativismului excesiv, căruia îi datorăm, printre altele, declarația că cei doi mari au început, de la o vreme, să semene atît de mult între ei, încît *Lucerna* ar putea fi ușor atribuită lui Dostoievski, iar *Mujicul Marei* – lui Tolstoi³, să încercăm a citi

povestirile *Smerita* și *Sonata Kreutzer* una prin alta, răsfrângere ce o dorim profitabilă pentru înțelegerea ambelor texte. Dar să începem cu începutul, riscând plecarea de la:

II. Instanța morală sau nevoia de explicitare

Jurnalul unui scriitor descinde din cerința intimă a lui Dostoievski de a învăța și desăvârși pe alții, în timp ce lui Tolstoi jurnalul intim îi ține loc de "dascăl prin procură" (după expresia fericită a lui Marcel Mihaș), trădând aspirația neostenită spre autoperfectarea morală. În *Jurnal*, Dostoievski dă o carte redactată ca o conversație liberă, confesiune cu fața la public, despre lucrurile trăite, văzute, aflate sau auzite, pentru că în faptul divers, atestat de gazete, ochiul său descoperă trăirea nemijlocită care dizlocă normalitatea vieții. Dezordinea pulsează brutal și scoate la suprafață hăuri de subconștient*, frate bun cu fantasticul. Prin urmare, în structura de *jurnal* Dostoievski introduce povestiri și nuvele care se bizuie neapărat pe realitate: aceasta este o condiție riguros respectată pentru inserția fanteziei în textul realist. Și în cazul consemnării gazetărești, și în cazul literaturii propriu-zise, se vedește grija pentru simbul de permanență a ideii morale, mai concret – întregul material – literar și extraliterar – al *Jurnalului unui scriitor* se supune ideii de "edificare a spiritului de independență națională în plan moral" (l-am citat pe Dostoievski). În convergența gândului de solidaritate națională, cartea se construiește ca dialog al unui eu (mai mult "fabricat" decât intim) cu un cititor imaginar. Între personajele ușor recognoscibile ale lumii real acreditate și personajele lumii posibile comuniunea o stabilește vocea autorului ("eul" construit), când autoritară și calmă, când pătimașă și nerăbdătoare. Cazul individual al *Smeritei* este invocat ca depozitie în procesul cu apărători și acuzați, pe care autorul ciudatului jurnal-roman îl intenționează lumii, și *Smerita* intră astfel în confruntarea dintre legitimul punct de vedere moral al lui Dostoievski și realitatea însăși. Ca formă de tranzit de la faptul extra-

* Spiritul dostoevskian este "amorf, [...] confuz, difuz, tumultuos și incapabil, pare-se, de a se supune controlului logicii sau disciplinei poetice", nota cu delicată prețuire Virginia Woolf. "Romanele lui Dostoievski sînt vîrtori clocotitoare, vîrtejurile unei furtuni de nisip, guri de apă care șuieră și fierb și ne absorb. Sînt compuse numai și numai din material sufletelesc. Împotriva voinței noastre sîntem aruncați și roțiți în vîrtej, orbiți, înăbușiți și, în același timp, cuprinși de o îmbătătoare încîntare." (V. Woolf, *Eseuri*, trad. de Petru Creția, Editura Univers, Buc., 1972, p.73).

literar la plâsmuirea literară se introduce prefața la *Smerita*. Scuze ceremonios articulate *Din partea autorului* motivează absența paginilor de jurnal, așteptare contrazisă de povestirea fantastică începută astfel. Să recunoaștem aici că pentru jocul dintre "eul" confectionat al autorului și cititorul ipotetic sînt bune și tertipurile de roman clasic, cînd autorul se umilește, implorînd îngăduința și răbdarea partenerului de dialog. La judecata cu o asistență nevăzută, eul moral al autorului nu se poate dispensa de uneltele poeticianului: discursul anticipativ și rezumativ etalează punctele forte, de o modernitate cu ecou prelungit pînă azi, ale discursului narativ la persoana I.

Lev Tolstoi nu se poate nici el sustrage maladiei morale: sâstisit de reacția negării și neînțelegerii care degradează, crede el, lucrul înalt din *Sonata Kreutzer*, el, Tolstoi, dă o *Postfață* (scrisă între octombrie 1889 și aprilie 1890), "ca răspuns la întrebarea ce crede autorul despre subiectul povestirii sale". Ca și cum intenția morală a textului n-ar fi de-ajuns, autorul se dezbară de orice convenție și apare la rampă, moralist morocănos și intransigent, susținînd pe puncte, ca un nou Moise cu Tablele Legii în mîna, că lumea trebuie să se călăuzească, și în viața sexuală, după idealul lui Hristos. Se vede că omul Tolstoi, profund religios, încearcă o nouă căință – aceea că artistul din el nu reușise să-și convingă cititorii de puritatea ideii sale morale. Așa i se pare *omului*, pentru că, oricît de dezamăgitoare ar fi *Postfața*, secretul operei îi scapă. Experiența de lectură va scoate la iveală adevărul esențial, al *orgoliului* ca rădăcină a răului moral, temă căreia i se subordonează discuția despre instituția căsătoriei, adulterul, gelozia, plictisul și ura ce macină cuplul conjugal. Dacă autorul se luptă din toate puterile să-și convingă cititorii (și să se convingă pe sine) de bunul și curatul îndemn la abstenență, ca unică rațiune a lucrării sale, că alege și un motto (mai exact, două) din Evanghelia după Matei, menit să sprijine pilda din text, artistul Tolstoi este mai presus de zbaterea dureroasă a omului. Chiar așa, cu diatribe ce reiau aproape literal fragmente din jurnalul tolstoian de tinerețe, Pozdnîșev, anti-eroul din *Sonata Kreutzer*, nu este autorul, pentru că ceea ce gîndește cu glas tare personajul intră într-o anume logică narativă. Cel care dezvoltă teoria despre instituția căsătoriei și a adulterului este Pozdnîșev, repetînd îndeaproape ceea ce omul religios Tolstoi va sistematiza în *Postfața* la *Sonata Kreutzer*. Și totuși, în pofida încercării tardive de a-și birui propria scriere, Tolstoi nu reușește să cumîntească un text incomod; intenția morală îi scapă printre degete, pentru că artistul avusese grijă

să treacă adevărul prin filtrele unui ceremonial al spunerii, care rafinează percepția.

III. Tipurile de narațiune și Anti-eroul

Strategia povestirii duce la înfrângerea orgoliului în disputa dintre cei doi parteneri ai cuplului conjugal. Însemnări din jurnalele zilnice ale lui Tolstoi atestă nemijlocit dorința de a împinge în plan secund crima senzațională, relatată în primele variante ale nuvelei, pentru a da mai mult relief neînțelegerilor dintre soți, conducând la crimă. Am văzut că perspectiva interioară a lui Pozdnîșev provoacă o adevărată dezo-rientare morală pentru cititorii săi: unii dintre ei, printre care țarul Alexandru al III-lea și Pobedonostev, temutul procuror al Sinodului, acționează direct împotriva difuzării textului. În realitate, personajul dilematic nu este nicicum elogiat pentru abisul rătăcirilor sale în asasinatul concret și în crima morală, chiar dacă idei din lunga lui tiradă vor fi reluate în *Postfață*.^{*} Discursul lui Pozdnîșev ar fi mult sărăcit

* Pozdnîșev recunoaște: „Și pentru ce să trăim? Dacă viața n-are nici un țel, dacă ne e dată numai pentru a fi trăită, ca scop în sine, n-avem pentru ce trăi. Și dacă așa stau lucrurile, atunci toți cei de-alde Schopenhauer și Hartmann, ca și toți budiștii au dreptate. Ei, dar dacă viața are un țel, atunci ea trebuie să înceteze în momentul când țelul e realizat. Așa e logic, spuse el, vădit emoționat, pesemne fiindcă ținea nespus de mult la ideea lui. Așa e logic, gândește și dumneata: dacă țelul omenirii este fericirea, binele, dragostea, orice vreți din acestea, dacă țelul omenirii este, după cum spun profeții – ca oamenii să fie strâns uniți prin dragoste, ca lăncile să fie prefăcute în seceri și așa mai departe, atunci ce împiedică realizarea acestui țel? Pasă-mi-te, ele, pasiunile sînt piedica. Și din toate pasiunile, cea mai puternică, mai rea și mai îndărătnică, este dragostea trupească, senzuală; de aceea, dacă pasiunile vor fi stîrpite și o dată cu ele va fi stîrpită și cea din urmă, cea mai puternică dintre ele, dragostea trupească, atunci profeția se va împlini. Oamenii vor fi uniți.[...]” (*Sonata Kreutzer*, în L. N. Tolstoi, *Opere*, vol.12, trad. de Cezar Petrescu și S. Recevschi, Edit. Cartea Rusă, Buc., 1958, p.25).

În *Postfața* la *Sonata Kreutzer* (1890) autorul declară sentențios: „...trebuie să încetăm a mai crede că dragostea trupească este ceva deosebit de înălțător, ci trebuie să înțelegem că un țel demn de om – slujirea omenirii, a patriei, a științei (ca să nu mai vorbim de slujirea lui Dumnezeu) oricare ar fi, dacă o considerăm demnă de om, nu se săvîrșește prin unirea cu obiectul dragostei în căsătorie sau în afara ei, ci dimpotrivă, a te îndrăgosti și a te uni cu obiectul dragostei tale (oricît ar încerca unii să demonstreze contrariul, în versuri sau în proză) niciodată n-o să faciliteze atingerea țelului demn de om, ci o va împiedica. [...] Idealul creștinului este dragostea de Dumnezeu și de aproapele tău; este renunțarea la propria persoană pentru slujirea lui Dumnezeu și a aproapei lui; dragostea trupească însă, căsătoria, sînt slujirea propriei persoane și de aceea împiedică slujirea lui Dumnezeu și a oamenilor și, din punctul de vedere creștin, ele nu sînt altceva decît decădere și păcat”. (L.N.Tolstoi, *Polnoe sobranie hudojestvennîh proizvedenii*, tom 28, Gosudarstvennoe Izd-tvo, Moskva-Leningrad, 1928, p.178-179).

fără circumstanțele spunerii: între crima comisă și momentul spunerii ei se așterne o pauză de câțiva ani; după executarea sentinței, acuzatul și-a vizitat copiii, încredințați, după moartea tragică a mamei lor, ocrotirii străine. În drum spre ultimul refugiu, Pozdnîșev asistă, fără voie, la o discuție în care oratori de ocazie se pronunță pro sau contra căsătoriei și adulterului, ceea ce îi procură o retrăire și mai vie a propriei dureri. Insul e pradă celei mai mari tulburări, unul din obraji îi zvîcnește nervos, are ochii febrili, dă semne de iritabilitate maladivă. Domnul în cauză își evită tovarășii de voiaj și intervine brutal și inopinat numai atunci când simte că îi vine greu să mai tacă... Toate aceste indicii sînt înregistrate de privirea curioasă a povestitorului-martor care identifică printre călătorii din tren o prezență aparte. Domnul observat cu luare aminte se izolează de ceilalți călători. De cîteva ori, condus de instinctul sigur al solidarității cu cel însingurat, povestitorul-martor, personaj fără nume, încearcă să lege o discuție cu domnul pe care singurătatea îl apasă, desigur. Povestitorul anonim are de partea sa și răgazul unei lungi călătorii, și curiozitatea legitimă de a desprinde ceva interesant din frînturile de conversație ale celorlalți, dar și înțelegerea adînc omenească pentru semenii săi. După cîteva încercări nereușite de a începe dialogul, enigmaticul domn intră brusc în discuția care atinge o strună și așa dureroasă, pentru ca apoi, simțind pomirea binevoitoare a necunoscutului, să-și ceară permisiunea, după multe precauții, a unei lungi povestiri de sine. Martorul nu-și permite nici un fel de neatenții față de ciudatul său interlocutor. Pătrundem deci în conștiința chinuită a lui Pozdnîșev prin intermediul unui observator-povestitor plin de înțelegere. Dacă acesta din urmă nu-și permite să aducă nici un fel de corective, muștrări sau acuzații la litania celui vinovat de crimă, este de presupus că nici judecata sa la adresa faptelor comise de Pozdnîșev nu este superficială. Personajul fără nume știe să tacă, să nu-l întrerupă pe cel care se confesează. În finalul povestirii, cutremurat de hohotele de plîns ale criminalului care-i imploră, dostoevskian, iertarea, martorul îi întinde mîna, în semn de absolvire și compasiune.

Dar pentru a ajunge aici, discursul vinovatului de crimă cunoaște o cale sinuoasă. El declară la începutul spovedaniei că în închisoare s-a produs o răsturnare a moralei în sufletul său, că ochii i s-au deschis și el a avut parte de revelația adevărului. Premisa este, în esența ei, falsă. El crede doar că a priceput pricina cea ascunsă a răului personal ca imagine a răului lumii întregi, iar episodul crimei l-a făcut să vadă lucrurile în lumina cea adevărată. El crede că a înțeles și ceea ce ar

trebui să fie soluția absolută: abținerea...Demonstrația lui, bizuită pe rememorare, țintește spre consecvența ideii fixe, maniacale, consecvență ce ocupă spațiul relatării pe mai toată întinderea ei (spațiul scrierii, al consemnării acestei relatări, acoperă douăzeci și trei de capitole din cele douăzeci și opt ale textului). Consecvență înșelătoare, ca puterea de seducție a monomaniei, pentru că "lucrul extraordinar", gelozia lui Pozdnîșev, formă de trufie ultragiată, i se dezvăluie numai atunci când din sicriu îl privește muștrător și sever chipul nesmeritei sale soții. Remușcările "boierului care se căiește" au parte, în numele lui Tolstoi, de o gradație a efectelor retorice descinsă parcă din inconsecvența rostirii personajului-narator din *Smerita*. Cu diferența pe care o aduce distanța în timp ce separă spunerea de sine de fapta comisă – în *Sonata Kreutzer* sporește și siguranța iluzorie a discursului lui Pozdnîșev. Se vede că acesta a răsucit pe toate părțile situația declanșatoare de tragic și împrejurările care au pregătit-o. Ceea ce oferă ascultătorului binevoitor, ca spovedanie și izbăvire posibilă, este rezultatul unei îndelungate meditații, măcinate de o eroare logică fundamentală. Ambiguă rămîne totuși revelația adevărului pur din finalul narațiunii de sine; textul lui Tolstoi încurajează impresia, dar nu pînă la capăt, a adevărului revelat în actul spunerii înseși, ca efect nepregătit de tot ce gîndise personajul pînă atunci. În *Smerita* febrilitatea haotică a discursului confesiv, cu reveniri și contraziceri, edifică înțelegerea și cucerirea adevărului, pe măsură ce povestirea înaintază. În *Prefață* autorul implicat nu ne lasă să uităm nici o clipă că spovedania cămătarului, nici povestire, nici jurnal pe de-a-ntregul, se consumă în circumstanțe cu totul ieșite din comun: cu numai cîteva ceasuri în urmă *Smerita* s-a aruncat pe fereastră; el, vinovatul, este tulburat și nu-și poate aduna gîndurile, trupul sinucigașei se află sub ochii lui, naratorul e un ipohondru înrăit, izolat de oameni, obișnuit să vorbească de unul singur. Să ne reamintim că Dostoievski se disociază în *Prefața* sa de discursul naratorului și trece în revistă, succint, împrejurările care modelează acest tip de narațiune confesivă. Față cu începutul haotic al monologului-spovedanie, finalul aduce o schimbare de ton decisivă, dar pînă aici incoerența logică se traducea într-un discurs fragmentat, *fantastic* (citește: *neverosimil*), ca o stenogramă. Curba capricioasă a rostirii, cu reveniri și contraziceri, evoluează de la "asta mă îngrozește, că înțeleg totul", la perceperea nemilosului adevăr că vinovat de sinuciderea *Smeritei* este el, soțul proscris de oameni, așa cum nu mai

puțin sinuoasă e, pentru Pozdnîșev, găsirea rațiunii din urmă a vieții irosite în zadar.

Din bîrlogul lui, Omul subteranei veghează, cîrtitor, la osia lumii. Nihilismul tolstoian, interesat de temele perversiunii și ale răului, contravine, în *Sonata Kreutzer* și *Părintele Serghie*, sensului sănătos al vieții, anihilînd și aici una din prejudecățile despre un Tolstoi dornic să vadă omul numai la lumina orbitoare și clară a soarelui. Anti-eroii lui Tolstoi – ne asigură George Steiner – dau proba atitudinii morale și a calității umane chiar și în suferință: un Pozdnîșev ar fi străin de firea Omului din subterană, de masochismul decăderii. Acel “iertățimă” din finalul *Sonatei Kreutzer* ar fi omagiul adus de Tolstoi absurdului. Descins direct din mantaua Omului Subteranei, naratorul din *Smerita* rămîne om chiar și în fundul bîrlogului său voluntar: în sfidarea legilor umane, fostul ofițer, condamnat cîndva pentru lașitate, își recunoaște, tolstoian, vina, pășind astfel pragul ispășirii, iar tonul vindicativ-disperat al imprecăției denunță absurdul și nu-l aclamă. Sîntem departe de sfidarea Omului gol pe pămîntul gol, într-un timp al neputinței și ieșirii din normalitate. Pozdnîșev este, pînă la un punct, Omul fără însușiri, trufaș descendent al aceluiasi Om al subteranei. “Duelul pe viață și pe moarte” în care se angajează cu ea, Smerita de o clipă, îl face să descopere, ca odinioară cămătarul din povestirea lui Dostoievski, sfidarea și revolta tăcută a soției sale. Dialogul puterii își supune enigmatică ființă a partenerei, enigmă pînă la capăt, căci aparența de împăcare este prost descifrată, și “visul de mîndrie” satisfăcută al cămătarului de dragoste Pozdnîșev eșuează, jalnic și tragic, într-o victorie a morții induse. Ambițioșii și orgolioșii constructori de miraje ale supunerii casnice își disecă înfrîngerile cu vanitos-umilă delectare, mîndria asumată îi apropie de cruzimea rece, controlată, și umanitatea orgoliului domesticit de suferința morală îi desparte de furiosul Om al Subteranei. Cînd, de sub învelișul imperfect al celui care se dorea perfecțiunea trufiei, apare “secreta frumusețe” a suferinței pentru alții, Anti-eroul se transfigurează, vădînd o omenie uitată undeva, în străfunduri de suflet.



7. Naratorul și Karamazovii

Estetica ambivalenței dostoevskiene a enunțat, ca un adevăr al romanului polifonic, modul specific de manifestare a vocii naratorului – un cuvânt între cuvinte, oscilând între cuvântul personajului și cuvântul relatării de proces-verbal. Scindarea permanentă a cuvântului naratorului ține de însuși principiul de construcție a prozei lui Dostoevski – afirmă, în prelungirea ideii lui Mihail Bahtin, Dmitri Lihaciov¹, V. A. Tunimanov², Wolf Schmid³ și Slobodanka Vladiv⁴, punctul de interes maxim al cercetării ultimelor două decenii reprezentându-l, cum era și firesc, romanul *Demonii*, cea mai controversată dintre scrierile celebrului romancier. Ireductibil la o legitate care să funcționeze cu egală forță în toate compartimentele creației dostoevskiene, romanul *Frații Karamazov* surprinde și prin tratarea particulară a figurii naratorului, exersată în *Idiotul* și *Demonii*.

Absența aproape totală a perspectivei narrative, când povestirea se atribuie unui narator implicat emoțional în jocul evenimentelor, se explică prin condiția cronicarului prins în agitația palpitantă a faptelor de excepție, fie și numai ca martor, iar autorul implicat dobândește o viziune de sus asupra lucrurilor, fără ca prezența acestuia să fie, neapărat, marcată în text. Dubla focalizare a evenimentelor – susține D. Lihaciov – asigură textului romanesc efectul de verosimil și obiectivitate; în goana povestitorului după evenimente – importante și mai puțin importante – cercetătorul deslușește o situație similară celei pe care o încearcă privitorul unui tablou din *Prenaștere* unde perspectiva

unică lipsește. Pe urmele proaspete și nealterate de intervenția ochiului străin, naratorul-reporter înregistrează tot ce i se oferă privirii și, mai ales, auzului, timpul relatării succedînd la mică distanță timpul întîmplării, situație perfect identificabilă în *Demonii*, dar nu și în *Frații Karamazov*: “Înainte de a întreprinde descrierea evenimentelor atît de stranii, survenite *recent* (s.n.) în orașul nostru, în care nu se petrecuse pînă atunci nimic remarcabil, mă văd nevoit, din lipsă de experiență, să arunc o privire fugară într-un trecut mai îndepărtat și să dau cîteva amănunte biografice despre Stepan Trofimovici Verhovenski, un om foarte respectabil și de mare talent. Ele vor servi de introducere la *cronica* a cărei istorisire mi-o propun și care abia urmează”⁵. Ne așteptăm deci la o scurtă incursiune în trecutul mai îndepărtat al personajelor, înainte de instalarea confortabilă în trecutul recent. În *Frații Karamazov* timpul istoric este datat cu exactitate: moartea lui Feodor Pavlovici Karamazov a survenit cu treisprezece ani în urmă. Poziția de observator și martor al evenimentelor îl obligă pe narator la precauții ce țin de probitatea sa narativă. Reconstituirea o vrea cît mai exactă, în ciuda distanței apreciabile în timp, ceea ce impune un filtru emoțional și o selecție a evenimentelor pe care miopia (adică apropierea prea mare de obiectul relatării) comentatorului din *Demonii* o contrazice. Pentru estetica romanului dostoevskian distanța în timp prezintă avantajul unei oglinzi retrovizoare ce obscurizează contururile, în ciuda dorinței celui care privește, susținînd – fapt deosebit de important – impresia de firesc și autentic: “Mă simt dator să spun din capul locului un lucru asupra căruia țin să insist și anume, că nu sînt în măsură să redau chiar toate incidentele petrecute în cursul procesului și nici să respect ordinea în care s-au desfășurat dezbaterile. Ca să reconstitui totul punct cu punct și să dau toate explicațiile necesare, ar însemna, cred, să mă apuc să scriu o carte întreagă, și încă una destul de voluminoasă. De aceea rog cititorii să nu se supere dacă în cele ce urmează nu voi menționa decît faptele care m-au impresionat în mod deosebit și mi-au rămas întipărite în mințe. Se prea poate, bineînțeles, ca în felul acesta să atribui o importanță nemeritată unor amănunte ce ar fi trebuit să treacă pe planul al doilea și să omit tocmai ceea ce este esențial, semnificativ și necesar... De altfel, nici nu știu dacă are vreun rost să-mi cer atîtea scuze. Am să fac așa cum mă pricep mai bine, și

cititorii vor putea să constate singuri că mi-am dat toată osteneala”⁶. Sînt însemnări de reporter întîrziat ce vrea să ofere o relatare cît mai precisă, pedant și riguros în a prezenta – precaut – scuze ori de cîte ori memoria îl va înșela.

În *Frații Karamazov* Dostoievski complică tehnica narativă, mizînd pe o ambiguitate în plus care a trecut neobservată: autorul concret și autorul implicat se apropie pînă la identificare de naratorul implicat (creditabil), iar segmentul de text pe care se consumă acest proces este *Cuvîntul înainte (Din partea autorului)*. Interesant este genul de apologie pe care cei trei agenți narativi i-o consacră lui Alioșa Karamazov, personajul-cheie în voința și afirmația celor trei posibili autori⁷. Că romanul centrat pe figura lui Alioșa Karamazov a fost, în ideea autorului concret, doar prima parte a unei scrieri mult mai cuprinzătoare – fapt de istorie literară unanim recunoscut – aflăm din *Cuvîntul înainte*: “[...] biografia eroului meu este una singură, iar aici este vorba de două romane. Mai important mi se pare a fi cel de al doilea dintre ele, care înfățișează viața actuală a eroului meu, cum trăiește el și ce face în momentul de față. În timp ce primul roman prezintă lucruri petrecute acum treisprezece ani și nu e, de fapt, un roman, ci numai un fragment din prima tinerețe a eroului. Nu mă pot totuși lipsi de el, fiindcă multe din împrejurările zugrăvite în cel de al doilea roman n-ar putea fi atunci înțelese cum trebuie. Lucrul acesta însă mă pune într-o încurcătură și mai mare decît cea despre care vorbeam mai înainte: din moment ce eu însumi, biograful, consider că și un singur roman ar fi încă prea mult pentru un erou atît de modest și nedefinit ca al meu, cum îmi permit în cazul acesta să mă prezint cititorului cu două tomuri deodată și în ce fel să justific asemenea înfumurare din partea mea?”.

Se preîntîmpină astfel eventualele critici referitoare la condiția unică, ciudată chiar, a eroului preferat. Deslușim în *Cuvîntul înainte* și apelul la prezumtivul lector (cititorul implicat), ale cărui habitudini de lectură sunt ironizate fără menajamente: “Firește, un cititor dotat cu oarecare prespicacitate va fi ghicit de mult că tocmai aici voiam să ajung și pe bună dreptate poate fi supărat că irosesc în zadar un timp atît de prețios cu o vorbărie inutilă.” (vol.1, p.4) sau: “Există totuși, unii cititori delicați și spunînd aceasta mă gîndesc în primul rînd la toți criticii ruși – care vor ține cu tot dinadinsul să persevereze pînă la sfîrșit, ca să nu

comită cumva vreo eroare în imparțiala lor judecată. . .” (p.5) Din tripla ipostază de narator creditabil, autor implicat și autor concret, în paginile imediat următoare prologului povestitorul se detașează, textul său fiind puternic marcat – gramatical și lexical – de adresarea directă: “Îmi vine chiar să cred că. . .”, “Fiindcă băiatul ăsta, repet, nu era cîtuși de puțin naiv. . .”, “E un lucru care încă din copilărie mi-aduc aminte că mă uimise peste măsură”, “Care nu mi-a fost mirarea cînd, mai tîrziu, am aflat de la niște medici. . .”. Comentariul său devine cu atît mai vrednic de crezare, cu cît “reflectorul” își confruntă propria părere cu opinia publică – bîrfa, cancanurile ce nu iartă pe nimeni în orașul de provincie (“se știe, de asemenea, că. . .”, “alții susțineau că. . .”, “Se zice că ar fi ieșit val-vîrtej în stradă”). Nu lipsesc nici supozițiile, naratorul se vrea, de bună seamă, un interpret al evenimentelor relatate după ce avertizează asupra opiniei celei mai răspîndite și asupra punctelor deocamdată nelămurite din biografia personajelor: “nici el, probabil, n-ar fi știut să spună...”, “Se pare că Fiodor Pavlovici venise cu propunerea...”, “Ivan și Miusov veneau, probabil, împinși de o curiozitate destul de vulgară...”, dar “mai înainte mă simt dator să spun cîteva cuvinte și despre ceilalți doi fii ai lui Fiodor Pavlovici și să vă arăt de unde venea fiecare.” Nu lipsesc din relatarea naratorului nici procedeele – artificii narrative menite să capteze atenția cititorului – profeția, saltul vertiginos în timp, dar fără urmări în ordinea subiectului – simple preveniri despre ceea ce naratorul știe foarte bine și promite să relateze la momentul potrivit⁹, subterfugii împrumutate de Dostoievski din romanul de aventuri vest-european. Oralitatea stilului, cozeria, relatarea în care se lasă deslușită o anume savoare a celui ce narează rămîn semne distincte pentru vocea naratorului pe aproape toată întinderea romanului. Un alt avantaj al relatării retrospective îl constituie, credem, și privilegiul celui ce-și poate permite, după atîția ani, să asambleze detaliile și să reconstituie fragmentele-lipsă, beneficiind și de experiența interpretării străine. Ahtiat de senzații tari, cunoscînd mai bine decît oricare altul opinia publicului de provincie, naratorul își întemeiază supozițiile pe un netăgăduit dar psihologic (nu fără motiv se vrea, în ciuda modestiei de circumstanță, să fie mai mult decît un biograf al unei familii oarecare). Unele momente din procesul lui Dmitri Karamazov îi suscită o emoție vie, naratorul are clipe cînd febrilitatea sălii

de tribunal i se transmite, și insul nu-și poate reține exclamații de un lirism nestrunit: "Nu, niciodată n-am să uit, ca biograf, scena asta!" (vol.2, p.478). Naratorul și-a luat în serios misiunea de comentator (romancier poate?); el reînvie tot ce s-a petrecut *atunci*, păstrând un grad apreciabil de creditabilitate în fața cititorului virtual. Mai mult, privirea sa scrutează în adâncime, ghicind mobilurile, reacțiile personajelor. Capitole întregi trec astfel din textul marcat gramatical al persoanei I a naratorului în textul vorbirii indirect-libere a autorului și personajelor (*nesobstvenno-avtorskaia reci* – în terminologia L.N. Sokolovei). O *reunire fără rost* derulează întrevederea zgomotoasă a Karamazovilor din chilia starețului Zosima, dar naratorul se retrage din câmpul relatării directe, dînd a se înțelege că prezența sa ca martor e nebănuită de ceilalți; la lectură prezența naratorului se face simțită totuși ca lejeritate a stilului relatării, consecvent în a păstra aceeași sintaxă ușor identificabilă încă din primele pagini. Povestitorul adoptă aici o nouă strategie: comentariul se neutralizează treptat, iar patosul relatării face loc dialogului și vorbirii directe – sondaj succesiv în conștiința personajelor. Reconstrucția cuvîntului străin oscilează între varianta memorialisticii și a romanului. De astă dată preferința înclină spre *roman*, reconstrucția bazîndu-se pe supoziție: materialul brut furnizat de memorie, de privirea retrospectivă, de comportarea știrilor, de opinia publică este supus unei trieri, hotărîtoare rămînînd propria cunoaștere a istoriei consumate cu ani în urmă și capacitatea de a umple golurile de informație cu datele prezumtive pe care i le sugerează intuiția și harul de a ghici psihologia străină, în ciuda modestiei prea des afișate. Naratorul în ipostază de romancier nu-și poate reprima pomirea de moralist și psiholog, și atunci textul său ia forma sentinței cu valoare de caracterologie: "Sînt momente cînd mincinoșii înveterați, care toată viața lor au jucat teatru, ajung să fie prinși în asemenea măsură de propriul joc, încît încep să tremure și să plîngă cu lacrimi adevărate deși chiar în aceeași clipă (sau o clipă mai tîrziu) ar putea să-și șoptească în sinea lor: «Minți fără rușine, nemernic bătrîn, nu-ți dai seama că joci teatru, cu toată mînia ta "sfîntă", uite, chiar acum, în acest "sfînt" moment de aprigă mînie»." (vol.1, p.102).

Reproducînd în monologul interior și în comentariul indirect-liber cuvîntul personajului, textul naratorului oferă pasaje derutante pentru

cel înclinat să afle pretutindeni în text privirea evident limitată a comentatorului creditabil față de toți protagoniștii. Variațiile de perspectivă narativă întrețin, de fapt, o ambiguitate a percepției caracteristică pentru strategia cuvîntului dostoievskian. Nu mai puțin, vocea naratorului înclină spre relatarea ce se solidarizează, pe alocuri, cu opinia publică: "Se spunea că, primind de ani și ani la el în chilie toată lumea care, domică de o povață și însetată de cuvîntul său alinător, venea să-și deschidă inima în fața lui, Zosima ar fi adunat în sine atîtea mărturisiri, atîta zbucium sufletesc și atîtea spovedanii, încît spiritul lui devenise extraordinar de pătrunzător." (vol.1, p.40).

Este deci de presupus că accesul la evenimentul mărunț i-a fost facilitat naratorului fie de prezența sa indiscretă ("privirea cu tertip, prin gaura cheii") fie de relatarea străină prelucrată într-o operă de ficțiune și atunci relatarea de cronicar face loc creației romanești pure, justificînd orgoliul de romancier, mărturisit vag de către martor. Rechizitoriul procurorului și apărarea avocatului la proces sînt transcrise din memorie, aproape integral, ghilimelele sugerînd reproducerea fidelă, stenografică aproape, a discursului original. Comentariile povestitorului aduc niște corecții de o subiectivitate nedeghizată, iar atributele ce însoțesc apelativele, ca și opinia publică, reprodusă rezumativ nuanțează atitudinea discursivă a oratorului: "Considerațiile în legătură cu misticismul și șovinismul fură întîmpinate cu cîteva aplauze răzlețe. Ceea ce, bineînțeles, avu darul să însuflețească și mai mult verva lui Ippolit Kirillovici. Toată această disertație însă nu părea să aibă o legătură prea strînsă cu obiectul procesului, pe lîngă faptul că nu era nici prea clară, dar fizicul și înăcrutul procuror ținea cu orice preț ca măcar o singură dată în viață să spună pînă la capăt tot ce gîndea. Mai apoi unii pretindeau că, schițînd portretul lui Ivan Fiodorovici, procurorul fusese inspirat de un sentiment care nu-i făcea prea multă cinste și se folosea de ocazie ca să-și ia revanșa asupra lui, deoarece de vreo două ori se angajase cu el în niște discuții din care Ippolit Kirillovici ieșise învins. Nu știu dacă părerea aceasta era adevărată sau nu. În orice caz, publicul nu ascultase deocamdată decît introducerea: abia de acum înainte oratorul se pregătea să atace fondul procesului." (vol. 2, p. 503-504).

Titlurile capitolelor – lucrul a mai fost spus – rezumă ironic, din perspectiva celui ce relatează, conținutul scenei: *Psihologie în doi timpi*

și trei mișcări este rechizitoriul procurorului Ippolit Kirillovici, iar pledoaria celebrului avocat Fetiukovici nu e nimic altceva decât *O bătă cu două capete*, deoarece *Banii n-au fost furați, fiindcă n-au existat, și deci nu poate fi vorba de un asasinat*. Martorul ocular prezent în sala de judecată se face auzit ca prezență distinctă, pedant exactă în reproducerea atmosferei de tribunal: "În incintă domnea haosul. Am reținut doar câteva exclamații auzite la ieșire, pe sală." (vol.2, p.586). În *Epilogul* la roman, naratorul dispăre în spatele personajelor sale, vocea sa se identifică, pe rând, cu discursul Katerinei Ivanovna, cu Alioșa, cu Mitea Karamazov, iar fuziunea vocilor se produce prin inserția cuvîntului naratorului, cuvînt egal ca forță de pătrundere în conștiința străină cu vocea protagoniștilor, în cuvîntul celuilalt. *Înmormîntarea lui Iliușecika* și *Cuvintele rostite lîngă piatra din marginea drumului* par a fi relatate într-o manieră apropiată stilistic de vocea lui Alioșa Karamazov; unghiul camerei de luat vederi urmărește detaliile scenei din perspectiva lui Alioșa, cuvîntarea acestuia și reacția entuziastă a copiilor încheind într-o tonalitate stilistică ce atenuează intervenția supărătoare a martorului într-un moment improprie cozeriei. Vocea naratorului cîștigă în dicțiune printr-o estompere a tonalității orale. Se pare că "reflectorul" creditabil preferă să se piardă în vocea străină, surdinizîndu-și reacțiile într-un comentariu reținut și solemn, iar disparițiile înseși în distribuția accentelor devin un semn al strategiei poetice, cu intensificări ale senzaționalului și inconsecvențe de ordinul perspectivei abil dirijate în discursul naratorului, cuvînt memorabil între cuvintele personajelor din romanul dostoevskian.

8. Strategia *Jurnalului unui scriitor*

Cînd redeschide mai vechea discuție despre literar/nonliterar, Gérard Genette găsește că orice text este sau nu literatură, după modul în care este receptat: (mai ales) ca spectacol sau (mai ales) ca mesaj¹. Prima condiție impusă receptorului presupune un text acceptat în imanența și opacitatea sa, iar a doua presupune transparența semnului față de obiectul semnificat. Delimitarea nu este nouă, de altfel: ea fusese enunțată de Iuri Tînianov ce încerca, în 1927, să traseze granițele dintre literar și nonliterar: "Existența unui fapt ca *fapt literar* depinde de calitatea sa diferențială (adică de corelația sa, fie cu seria literară, fie cu o serie extraliterară), cu alte cuvinte, de funcția sa"². I. Tînianov arăta, în continuare, că funcția își caută forma, iar evoluția formei cu o funcție nedeterminată antrenează o nouă funcție. Ca ilustrare, cercetătorul rus invocă "cererea" socială a poeziei epice arhaizante din anii douăzeci ai secolului trecut, cu apelul la elementele formale ale epopeii în versuri. Nu mai puțin epistola, simplu fapt de viață socială în timpul lui Derjavin, devine fapt literar pentru contemporanii lui Karamzin și Pușkin. Memoriile și jurnalele ca forme de confesiune depășesc caracterul extraliterar, dau certitudinea că aparțin seriei literare, prin gustul accentuat pentru trăirea autentică.

Teoretizată de Tînianov, interacțiunea evolutivă a funcțiilor și formelor literare ne îngăduie să pledăm pentru literaritatea *Jurnalului unui scriitor* de Dostoievski, reducere necesară care permite punerea în

evidență a lucrului pentru care opera, comentată, de obicei, ca document fără finalitate literară, să fie totuși literatură.

2. Proiectul unui jurnal de însemnări intime *tipărit* îl preocupă încă din 1865: "Intenționez să scot o publicație periodică, altceva decât o revistă. Să fie și utilă, și avantajoasă. O voi face, probabil, anul viitor"³ – anunță Dostoievski în scrisoarea adresată lui A.E. Vranghel, la 20 noiembrie. Și într-o scrisoare trimisă de la Geneva, doamnei S.A. Ivanova, la 11 octombrie 1867: "Vreau să scot, la întoarcere, un ziar." Se întrevede acum și funcția proiectatei publicații: "Am limpezi în minte și forma, și scopul ei. Dar pentru asta ar trebui să mă aflu acasă și să văd totul cu ochii mei. Pentru ca, la 23 octombrie să aducă precizări asupra planului său, în scrisoarea trimisă Emiliei Fiodorovna Dostoievskaia: "Visez ca, întors la Petersburg, să încep tipărirea revistei săptămânale pe care am conceput-o. Sper să aibă succes."

Revistă deci, nu *ziar*. Orientarea viitoare reviste se revendică din contemporaneitatea imediată: "Succesul l-ar asigura ideologia contemporană, expusă sub forma unor foiletoane politice cu tentă polemică"⁴. O variantă în multe privințe asemănătoare va ambiționa Liza Tușina, în romanul *Demonii* (1871); publicația ar comenta fapte diverse culese din presa curentă, pentru a oferi "tabloul vieții rusești sub aspect moral și social, în decurs de un an"⁵. Ediția ar avea, ca principale funcții, *selecția faptelor*, supuse unui anume criteriu de *orientare*, pe luni și date, într-un singur volum cu *valoare informativă* pentru posteritate.

Cît privește maniera de expunere a materialului, *Introducerea* la *Jurnalul unui scriitor pe anul 1873* face mențiunile cuvenite: el, autorul, va sta de vorbă cu cititorul. Despre ce anume? "Despre tot ce mă impresionează sau mă îndeamnă la meditație." Prin urmare, un dialog pe teme ce vor reține atenția scriitorului, declarație cu un caracter general deocamdată, date fiind programul extrem de conservator al revistei "Grajdanin" ["Cetățeanul"], fondate de prințul Meșcerski, revistă ce a găzduit primele capitole ale *Jurnalului* dostoievskian, precum și rigorile cenzurii. Formele și procedeele de organizare a subiectului sînt cele ale *jurnalului intim*, redactat "pentru propria plăcere", ca o conversație liberă, neîngrădită de convenții, cu propriul "eu" și cu un cititor imaginar.

Proiectul se edifică după ce autorul sistează colaborarea la revista "Grajdanin". În *Anunțul privind abonamentele la Jurnalul unui scriitor pe anul 1876* pledează pentru o formă nouă, absolut originală, de publicație periodică, materializată într-un volum consistent adunînd între coperțile sale contribuții mensuale: "din cele douăsprezece numere (pe ianuarie, februarie, martie ș.a.m.d.) va rezulta un întreg rotund, o carte scrisă de un singur autor"⁶. Prin urmare, o carte alcătuită din monojurnalele datorate uneia și aceleiași persoane. Dar forma ca atare nu e cu totul nouă, dacă ne gîndim la jurnalele lui Addison, Krîlov și Novikov. Noutatea rezidă în altceva – în fuziunea pe care o cunosc specii și forme autonome, sincretism care decurge din funcția originală cu care e investit *jurnalul* la Dostoievski. Nota de jurnal intim, confesiune pe seama unor evenimente consemnate foarte aproape de momentul producerii lor, permite înregistrarea realității nude prin filtrul unic al conștiinței unice: "Trec în revistă impresiile trăite, lucrurile văzute, aflate din auzite și citite în cursul ultimei luni". Nu se exclude ipotetic nici posibilitatea de a introduce povestiri și nuvele în structura de monojurnal, dar și aici scriitorul se bizuie pe realitate – textele vor fi neapărat "despre evenimente reale". Autorul manifestului literar (căci asta este, de fapt, *Anunțul*) respectă prea puțin restricția ce singur și-o impusese în alegerea subiectelor pentru povestirile sale. Situația își găsește confirmarea în modul foarte personal de percepție a realității la Dostoievski, unde neobișnuitul, insolitul, excepționalul chiar, sînt de cele mai multe ori perfect plauzibile. A trece în revistă evenimentele – nu uită să precizeze scriitorul – nu e tot una cu înregistrarea de cronicar anonim, ci presupune, mai înfîi, comunicarea informației referitoare la evenimente, cu grija de a desprinde sîmburele de permanență, "legat de ideea generală, directoare"⁷. A trata materialul dintr-un punct de vedere bine precizat echivalează pentru scriitor cu "edificarea spiritului de independență națională în plan moral", după ce vor fi fost examinate "faptele surprinse din realitatea imediată"⁸. Ideea străbate obsesiv întreaga lucrare; abia acum se limpezește, pentru autor, funcția primordială a operei sale – *să afle* (pentru sine și pentru ceilalți) și *să arate* (sieiși și celorlalți) "în ce constă comuniunea noastră, care sînt punctele de convergență pentru noi toți, indiferent de direcție". Iată de ce este sincer încredințat că scrie "un veritabil jurnal intim, în adevăratul

înțeles al cuvîntului”, pe măsură ce temele publicistului dobîndesc o turnură strict personală, confesiunea de jurnal nutrindu-se, firesc, din dezvăluirea “eului personal”. *Jurnal*, fără doar și poate, dar un jurnal în care “eul” dostoievskian se retrage într-o tăcere prudentă, de cîte ori credința mesianică în propriile convingeri și speranța într-o armonie universală a oamenilor face loc îndoielii. Atunci pathosul argumentării slăbește, el, Dostoievski, se simte un profet în pustiu, dar despre toate acestea va mărturisi nu în *Jurnal*, cum ne-am fi așteptat, ci în scrisori, iarăși în scrisori: “Am avut naivitatea să cred că voi da un *Jurnal* adevărat. Un jurnal adevărat este aproape imposibil, ci numai unul de ochii lumii, pentru public... Lucrînd la articol am văzut dintr-odată că nu poate fi scris cu toată sinceritatea, și fără sinceritate – merită oare să-l scrii? Fără sentiment, fără căldură?” – se plîngea el, în aprilie 1876. Piedici de neînvins, dacă e să judecăm după textul scrisorii către H.A. Alcevskaia, la 9 aprilie, cînd scriitorul constată dezamăgit că nu a reușit să-și clarifice, deocamdată, forma *Jurnalului*. Scepticismul față de franchețea tonului de jurnal cu fața la public vine dintr-o mai ascunsă (de sine însuși) îndoială și neîncredere în eficiența dorită a rolului de mentor. Pentru a-i învăța pe alții, pentru a aduce împăcarea și unirea întru aceeași convingere cuvîntul trebuie să fie ferm și decisiv. Să nu ne mirăm că multe din evenimentele vieții literare, atît de importante pentru scriitor, nu sînt nici măcar pomenite în *Jurnal* (“teme la care țin atît de mult le amîn fără voie. Ele ar ocupa prea mult loc și ar cere prea multă ardoare.”)

Mesianismul asumat cere jertfe: autorul renunță la verbul persuasiv, frumos în sine, ca și la dezvăluirea fără reticențe a “eului personal”, pentru o lucrare riguros articulată. Oricît de îndrăgite, temele în discuție “ar dăuna numărului”, iar ópusul ar ieși monoton și fără ritm. E greu de spus dacă aceste precauții au un caracter formal sau funcțional pentru autor. Un lucru este sigur – creatorul se arată interesat de succesul întreprinderii sale, de posibilitatea de a-și împărtăși crezul și a convinge de justetea programului său. În această privință are dreptate V.A. Tunimanov care consideră că “«eul» lui Dostoievski în *Jurnal* este, cel mai adesea, un «eu» fabricat, după terminologia lui Prișvin, și foarte rar un «eu» intim-personal”⁹.

Forma operei de confesiune, cu prezența marcată a “eului”, se datorează funcției sentențios-profetice, în ultimă instanță – mesianice.

“Eul” profetic iese în prim plan, investit cu patosul discursului publicistic, confirmând astfel ideea că “*Jurnalul unui scriitor* nu este nici jurnal intim, nici revistă, adică este și una, și alta”¹⁰. Revistă-jurnal de însemnări deci, articol și foileton, memorialistică și narațiune într-un sincretism a cărui coerență interioară o asigură vocea autorului, când pătimașă și stridentă, când calmă, lucidă și autoritară.

Rezultă o adevărată carte mesianică, ținând de așa-numita “literatură de frontieră”: aici joacă un rol însemnat posibilitatea de a identifica personajele în realitatea imediată, nu mai puțin – evenimentele. Unele dintre acestea vin dintr-o lume posibilă, la fel de reală și plauzibilă ca și lumea acreditat-reală. Dar același text poate fi privit cu alți ochi, și atunci avem a face cu o operă literară, întrucât materialul ușor recognoscibil al celei mai reale dintre lumi și obiectele lumii posibile, fantastic-verosimile, fuzionează în virtutea aceleiași dominante – ideea obsesivă a comuniunii realizabile în haosul unei epoci dilematice, avîndu-și analogul în fragmentarismul noii specii. Între persoanele reale, atestate de orice ziar al timpului, și personajele “fantastice”, imaginația creatoare nu trasează limite categorice: în orice clipă concretul poate trece în ficțiune. Ce-i se întîmplă acuzatei Kornilova nu e mai puțin fantastic decît întîmplarea Smeritei; însăși Smerita nu este mai puțin un fapt concret, acolo unde fantezia creatorului de Carte a vieții nu e cu nimic mai săracă decît fantezia creatorului Dostoievski. Asistăm, prin urmare, la o metamorfoză sui-generis: provocarea și aprecierea cuvîntului străin (a cazului individual cu personaje identificabile) sînt invocate ca tot atîtea mărturii ale realității, depoziții tratate în plan moral de către autorul ciudatului roman-jurnal. Rolul *celuilalt* este o strategie a scriiturii, formă de alteritate dostoievskiană¹¹. Redarea este, bineînțeles, interesată, vocea autorului – vinovat sau victimă – se asimilează percepției autorului. Se vede că patosul polemic al vocii creatorului de jurnal simte nevoia să pună la încercare lecția dură a realității, să-și confrunte astfel legitimitatea sau șubrezenia propriului punct de vedere față cu realitatea.

În marele dialog insolit pe care îl scrie Dostoievski, fiecare secvență își păstrează o anume autonomie, și în jocul de secvențe (părți, capitole, episoade) cuvîntul *celuilalt* vine ca disociere, alternanță, interferență cu vocea “eului” autorului. Discursul monologal al naratorului din

Smerita se "face" ca disociere între cuvîntul personajului masculin despre faptele rememorate și celălalt cuvînt, adevărul privit în față. Obligat să recunoască un adevăr pe care îl intuia de mult, personajul destramă fără voie coerența asumată a monologului. Secvență a marelui dialog, povestirea însăși se bizuie pe un dialog al vocilor.

Caracterul amorf al *Jurnalului* se explică prin tendința specific rusească de cuprindere cît mai nefalsificată a realității haotice, iar rezultatul este "romanul liber", în accepția pușkiniană a termenului. Se știe că, prevenind eventualele critici aduse romanului său *Război și pace*, Lev Tolstoi conchidea aforistic: "*Război și pace* este ceea ce a dorit și a putut să exprime autorul în forma în care acel ceva s-a și exprimat". Ignorarea voită a formelor narative canonice, modelele ereziei fiind *Suflete moarte* și *Amintiri din casa morților*, îi oferă lui Tolstoi argumentul de a statornici dreptul autorului de a se abate de la speciile general acceptate¹². În heterogeneitatea sa, *Jurnalul unui scriitor* se organizează ca "roman liber", constituit din numerele de revistă mensuală, cele mai mari unități narative aici, și fiecare număr – din capitole-articole; trecerea de la un articol la altul nu se face prin simpla conexare. Fiecare articol etalează un aspect al subiectului unic. De pildă, numărul din ianuarie 1876, alcătuit din trei capitole, începe cu o falsă *Introducere*, menită să dea cititorului impresia că textul nu este altceva decît o continuare a monologului autorului¹³. Pasajul intitulat *În loc de introducere: despre Ursa Mare și Ursa Mică, despre rugăciunea marelui Goethe și în general despre deprinderi urîte* aduce o vădită tentă polemică îndreptată împotriva liberalismului găunos, a Hlestakovilor ce proclamă quietismul și armonia societății rusești. Efectul demascator e întărit de utilizarea în titlu a unor secvențe lexicale care țin de serii noționale diferite. Următoarea microunită de subiect (II. *Viitorul roman. Din nou "O familie întîmplătoare"*) reia o temă frecvent tratată în presa timpului – suferința copiilor orfani, pentru ca în episoadele celelalte (III. *Pomul de Crăciun de la clubul pictorilor* și IV. *Secolul de aur în buzunar*) să revină la discuția despre minciuna și ipocrizia "părinților" față de nefericirea copiilor. După descrierea unui caz particular, atenția autorului se concentrează pe chipul *Băiatului cu mîna întinsă*, intruziune a concretului în *Jurnal*, căci băiatul fusese întîlnit, într-adevăr, pe străzile Petersburgului. De la realitatea nudă a

Băiatului cu mîna întinsă la realismul “fantastic” al povestirii *Un băiat la bradul lui Hristos* nu este decît un pas. Secvența următoare (III. *Colonia micilor delincvenți*) se întoarce la evenimentul trăit, iar asocierea verigilor de subiect funcționează ca determinare retroactivă. Încheierea este replica în contrapunct la încheierea povestirii “fantastice”, unde se afirma că tot ce a povestit acolo s-ar fi putut întîmpla în realitate.

Unul este romancierul și al lui este dreptul la invenție și plăsmuire. Dacă una din problemele “blestemate” care îl preocupă obsesiv pe Dostoievski, soarta copiilor, migrează de la un episod la altul, ca o consecință tragică a “familiei întîmplătoare”, tema centrală se distribuie pe episoade (secvențe de subiect), recurențe ale motivului, perfect justificate logic și estetic¹⁴. Primele fascicule din *Jurnalul unui scriitor pe anul 1876* au enunțat modelul întregii serii; procedeul motivează mișcarea de la “particular”, cazul expus în practica foiletonului, la generalitate, de la prezent la trecut și viitor. Pînă și *Visul unui om ridicol*, ce nu are, la prima vedere, nimic comun cu ideea-cheie a numărului pe aprilie – jubilația la știrea războiului declarat turcilor – se inserează firesc în structura întregii fascicule: între forța cathartică a războiului dus “în numele unei idei nobile și sublime” (*Nu totdeauna războiul este o calamitate, uneori este și o salvare, Să fie sîngele vărsat o salvare?*, *Opinia “Celui mai tăcut” dintre împărați în chestiunea orientală* se intitulează subdiviziunile primului capitol din numărul pe aprilie al *Jurnalului*) și intenția Omului ridicol de a predica ideea secolului de aur, prin spirit de sacrificiu și asceză, există o legătură intimă. Propaganda “adevărului” revelat de vis și reverie aduce în planul povestirii “fantastice” aceeași temă a prediciei pentru “binele suprem”. Dezvoltarea temei – posibilitatea unei concilieri generale obținute chiar și prin război, chiar și prin visul la un timp utopic – face posibil oricînd un schimb de locuri între naratori. Degetul arătător al exaltatului apologet al războiului anticipă gesticulația largă a Omului ridicol, propagandist ardent al Edenului ce se va instala definitiv și irevocabil, după ce sufletele rușilor se vor fi purificat în războiul cu turcii... Un efect conciliant ar trebui să aibă, în compunerea numărului pe aprilie, și articolul despre *Eliberarea acuzatei Kornilova*, articol aflat în consecința povestirii “fantastice” *Visul unui om ridicol*. De astă dată și tonul

– plin de o copilărească înduioșare – servește ca motivare a episoadelor de subiect integrate “romanului liber”.

3. Orientînd textul spre modificarea psihologiei comune, Dostoievski concretizează ceea ce Iuri Tînianov numea *expansiunea literaturii în viața socială*. *Jurnalul unui scriitor*, îndatorat unei personalități literare aproape mitice, pătrunde în viața publică, iar scriitura atrage lectorul, mai mult sau mai puțin pregătit pentru asta în dialog. Bogata corespondență sosită pe adresa autorului, ca și consemnările în presă, intră în conținutul *Jurnalului*. Receptorul devine astfel un coparticipant la desăvîrșirea operei dialogale și, în această privință, are dreptate Tunimanov care observă că “alături de cititorii *Jurnalului*, într-o perpetuă comunicare și dezbateră creatoare cu ei, s-a format scriitorul, s-a verificat și corectat ideile sale și concepția lui artistică”¹⁵.

Mișcarea dinspre destinatar spre forma conținutului revendică și un ton mai marcat polemic. Nu e un secret faptul că miza pe dialogul cu cititorii, enunțată în *Introducerile* la *Jurnal*, este contestată de cercetătorii operei dostoievskiene. Se neagă, de fapt, ponderea egală a vocilor angajate în dialog, punctul de sprijin fiind opinia lui Viktor Vinogradov referitoare la “iluzia literară a dialogului”¹⁶ în *Jurnalul unui scriitor*. Discursul naratorului, mai bine zis, diatriba sa, nu rămîne un cuvînt între cuvinte, deoarece cuvîntul “străin” este remodelat sintactic, reaccentuat pînă la redarea parodic premeditată. Și totuși dialogismul, capacitatea de a se regăsi pe sine în percepția chiar și deformată a *celuilalt*, răzbate în *Jurnal*, fără voia autorului. Vocea naratorului, după observația pertinentă a lui Boris Bursov, se dislocă în discursul celui care se confesează, al confesorului și al anchetatorului care desfășoară o investigație a răului, în maniera lui Porfiri Petrovici din *Crimă și pedeapsă*¹⁷. Această contaminare de intenții străine a vocii unice a povestitorului-moralizator, intenții cu care el nu se poate solidariza, face ca un accent tragic să se insinueze dialogic în textul *Jurnalului*.

Creatorul meditează îndelung asupra lucrării sale. *Introducerile* și *Apelurile* adresate abonaților surprind momentele incomode în neli-niștea și nerăbdarea structurii care se caută pe sine, memento pentru posteritate. Cînd forma se edifică, prezența ei sugrumă orice încercare de intervenție din partea autorului: “*Jurnalul* meu s-a constituit astfel,

încît îmi este imposibil să-i mai schimb forma...” – va fi recunoscut Dostoievski într-o scrisoare adresată unui admirator.

Am putea conchide că, reflectînd la individualitatea poporului său, Dostoievski practică în paginile *Jurnalului* o formă de critică, dialogic asumată, critică ce se proiectează în opera citită, chiar atunci cînd lectura este foiletonul gazetăresc, pentru a verifica prin exemplificare propria viziune asupra vieții. *Jurnalul* reconfirmă, o dată în plus, paradoxul dostoievskian al fuzionării contrariilor (monstruoasă heterogenitate!): romanul “liber” construit pe ordonarea (dialogic-intimă) a unor specii literare despărțite de legea dură a taxinomieii clasice.

9. Evoluția și formele prozei lui Saltîkov-Șcedrin

Elogiul adus calității morale a omului și scriitorului este tentația firească pe care o încearcă interpretul operei lui Saltîkov-Șcedrin. Judecata etică se impune încă de la apariția *Schițelor din provincie*, stimulând reacția entuziastă a redactorilor revistei "Sovremennik" – Cernîșevski și Dobroliubov.

Vocația satirică a celui ce semna sub pseudonimul "Consilierul de curte Șcedrin" se face simțită de la primele încercări în proză, evident îndatorate manierei gogoliene. Critica democrat-revoluționară elogia tenta satirică ce servea actualitatea politică imediată în anii premurgători reformei agrare. Cernîșevski își declara deschis acordul cu vrednicul succesor al "Școlii naturale", comparînd tipologia șcedriniană cu prototipurile umane pe care cititorul le putea descoperi cu ușurință în viața socială. Articolul lui Cernîșevski, prin adîncimea investigației, depășește limitele unei recenzii de rutină, fiind un studiu de critică explicativă, fundamentată pe criteriul verosimilului artistic. Cernîșevski admira în *Schițele de provincie* înalta moralitate a autorului, comunicînd cititorilor alternativa corectă, după el, de receptare a personajelor imorale aflate în ipostaza de narator. Se prevenea astfel deruta cititorului obișnuit să guste lecturi de o moralitate transparentă, unde aserțiunile personajului-narator trimit direct la opiniile scriitorului.

Dincolo de meritul formativ al criticii de acest tip, Cernîșevski a impus cu drepturi auctoriale judecata morală ce lasă în umbră judecata de valoare. Atenția criticii ruse a fost reținută, decenii în șir, de elogiul adus virulenței satirice, nu o dată pusă în relație de egalitate cu pana lui

Juvenal și Swift, identificînd astfel *omul* cu *scriitorul* Șcedrin. În critica profesată de Cernîșevski vocea interpretului dublează obligatoriu prezența scriitorului, confirmînd principiul de bază al "Școlii naturale".

Ieșind din conul de umbră al criticii contemporane cu Șcedrin, critică ce nutrește convingerea că singura interpretare justificată și posibilă a operei este încadrabilă în spiritul anilor '50 ai secolului trecut, poetica rusă din ultimele decenii se arată preocupată de studiul formal-tipologic, vizînd constituirea satirei șcedriniene ca formă de narațiune specifică¹. Situarea cititorului-interpret înăuntrul operei asigură deopotrivă *implicarea* și *detașarea*, cu alte cuvinte, comprehensiunea necesară în emiterea judecății de valoare. Divergențe de opinie apar în modul de apreciere a evoluției epicului. Se acreditează ideea unui progres firesc pe linia dezvoltării formelor prozei scurte (crochiu miniatural, schiță fiziologică, basm alegoric) spre cronică, jurnal și romanul-epopee.

Mișcarea spre roman semnifică pentru mulți depășirea speciilor așa numitei "proze scurte", convingere cu rădăcini adînci în critica tradițională, privind superioritatea romanului față de celelalte structuri epice. Asistăm prin urmare, nu o dată, în plin realism, la explozia povestirii capabile să surprindă "pe viu" problematica acută a momentului, mai ales în perioadele de mari frămîntări politice. O explicație plauzibilă ar fi cea oferită de Șcedrin însuși. Comentînd modificările intervenite în structura social-politică a Rusiei din a doua jumătate a secolului trecut, scriitorul surprindea reflexul literar al fenomenului: "Direcția literaturii s-a schimbat, deoarece s-a schimbat sensul de mișcare a vieții; operele literare și-au pierdut coerența, deoarece nici viața nu mai are șir... Lucruri nemaiauzite, ascunse și imprevizibile, inundă scena, mai întîi într-o formă fragmentară și neatrăgătoare.[...] În primul-plan avansează materialul brut, atît de pestriț și de puțin cercetat, încît analistul cel mai perspicace se poate rătăci ușor în labirintul de contradicții"². Motivul fundamental al înclinației scriitorilor raznocinți din anii '60 îl constituia tematica predilect țărănească, prilej de tratare veristă, obstinat-nonfictivă în proza scurtă a lui N. Uspenski, Pomealovski, Reșetnikov, Gleb Uspenski, Sleptov și Levitov.

Eflorescența speciilor altădată ignorate vine din imposibilitatea romanului de a controla, în noile condiții, ordinea realității istorice. Evenimentele nu așteaptă, iar romancierul nu are răgazul necesar decantării esenței. Saltîkov-Șcedrin sesizează cu finețe propensiunea

noilor forme literare: "Literatura capătă pe zi ce trece un caracter etnografic. Ea se consacră elaborării detaliilor, perseverînd în captarea fragmentelor. Ar fi nedrept să nu observăm faptul că această muncă de filigran cere nu numai tenacitate, ci, mai ales o măiestrie deosebită"³. Pusă în slujba documentarului, arta prozatorilor-raznocinți* își revendică dreptul la recunoașterea publică. Șcedrin apără proza nouă de atacurile hiperesteților, dar pledoaria sa vizează în egală măsură propriile căutări. Modalitățile epice exersate de avangarda literară devin certitudine și aceasta, nu în ultimul rînd, prin contribuția lui Șcedrin. Ulterior scriitorul avansează păreri și mai radicale în privința romanului rus. El contestă utilitatea romanului-cronică de familie și a romanului psihologic țesut pe intriga sentimentală, avînd ca loc predilect de desfășurare "cuiburile de nobili". Șcedrin afirmă că, pentru perioada de adînci prefaceri social-politice pe care o traversa Rusia în anii de după reforma agrară din 1861, romanul clasic adus la perfecțiune de Turgheniev ar fi anacronic. Șcedrin are ambiția de a da un *roman social-politic* de largă respirație. Și de astă dată considerațiile teoretice pregătesc praxisul literar: Șcedrin avansează o formă epică ce nu intra în tiparele prestabilite. De aici și ezitarea criticii postșcedrinienă în definirea speciei. Să fie *Istoria unui oraș*, *Domnii din Tașkent*, *O idilă contemporană*, *Refugiul "Mon repos"* și *Jurnalul unui provincial la Petersburg* cicluri de schițe sau romane în accepția consacrată a termenului?

Repunerea în discuție a speciilor literare marcînd trecerea de la schiță și foileton la roman interesează cu atît mai mult, cu cît scriitorul însuși plasează receptarea operei sale sub semnul romanului. În această ordine de idei se invocă adesea răspunsul lui Șcedrin la cronica literară pe marginea cărții *O idilă contemporană*, cronică pe care semnatarul și-o intitulase *Un nou ciclu șcedrinian*. Iritat de faptul că respectivul cronicar nu sesiza specificul românesc al noii sale scrieri, Șcedrin amintește romane celebre de tipul *Documentelor postume ale clubului Pickwick*, *Don Quijote* și *Suflete moarte*. Încalcînd regulile construcției romanești, Cervantes, Dickens și Gogol impun modele de formă liberă,

* Utilizat sistematic în Rusia secolului al XIX-lea pentru a desemna intelectualitatea de obîrșie ne-aristocratică, nutrind convingeri democratice, antielitariste, termenul *raznocinți* (într-o etimologie aproximativ exactă – "oameni de felurite cinuri și ranguri") desemnează pe fiii de mărunți funcționari și negustori, de avocați, preoți și medici de țară, marcați de un puternic spirit contestatar.

în timp ce vechile scheme sînt actualizate, mai bine zis, conștientizate parodic. Romanul tradițional este supus astfel unei resemantizări. Nu este o simplă coincidență faptul că numele invocate ca argument de Șcedrin apar frecvent în paginile consacrate teoriei prozei de către formalistii ruși. Intuiția critică șcedriniană surprinde un adevăr pe care Viktor Șklovski și Boris Tomașevski îl vor prospecta, punîndu-l în centrul cercetărilor de naratologie: *Documentele postume*, *Don Quijote* și *Suflete moarte* sînt momente decisive în evoluția prozei moderne, semnificînd emanciparea romanului în forme necanonice, greu de încadrat în tiparele tradiționale. De altfel, forma liberă a romanului constituie una din trăsăturile distinctive ale literaturii ruse. Înainte de a deveni clasice, *Povestirile lui Belkin*, *Un erou al timpului nostru* și *Suflete moarte* au contrariat prin ineditul lor, contrazicînd deprinderile unei lecturi facile. Nu mai puțin șocante pentru gustul comun au fost, la data apariției lor, romanele lui Turgheniev și Goncearov, Tolstoi și Dostoievski. Critica dogmatică exprima rezerve serioase în privința compoziției, cînd forma aparent haotică a operei ascundea, de fapt, criterii de organizare severă a materialului epic. Opera se constituie asemeni unui edificiu bizar, a cărui cheie de boltă nu este accesibilă oricui. Aceeași preferință pentru forma liberă a epicului, oscilînd între ciclul de povestiri și roman, este observabilă și în creația lui Saltîkov-Șcedrin. Drumul parcurs de acesta de la *Istoria unui oraș* la *Domnii Golovliov* reface și concentrează, la scara unui singur scriitor, evoluția romanului european de la *Decameronul* la *Don Quijote*. În ciuda artificiei unificator (personajul narator unic), conexarea nuvelor în nuvela-cadru nu este suficientă pentru a asigura coeziunea romanească a *Decameronului*. După cum arată Viktor Șklovski⁴, *Decameronul* are un pronunțat caracter de culegere – personaje sînt legate între ele, traversează situații comune, dar lipsește perspectiva integratoare, conștiința unică a povestitorului. Se face astfel simțit dezacordul dintre retorism și artă. La Boccaccio unitatea și logica în dezvoltarea psihologică a personajelor contează prea puțin. Importantă este unitatea evenimentială a fiecărei nuvele în parte și a nuvelei-cadru. Predomină deci nuvelele încadrate. În schimb, romanul *Don Quijote* se scrie ca *discurs despre roman*. Asimilînd elemente ale vechiului roman, funcția lor se schimbă radical în noua structură. Romanul antic, romanul cavaleresc și romanul picaroului, alături de nuvelele încadrate, împrumutate din tradiția orientală și din *Decameron*, conlucrează la noua

formă romanescă. Nouă devine nu numai pluralitatea de planuri ale acțiunii, ci, mai ales, reexaminarea parodică, pe alocuri polemică, a structurilor asimilate.

Distanța care separă *Satirele în proză* de *Istoria unui oraș* ține de gradul de coeziune a nuvelor încorporate (*Satirele în proză* se mențin încă în limitele nuvelor încadrate). Cuvântul *Către cititori*, ca și schițele intitulate *Clevetiri*, *Cucoana Padeikova* sau *Literații-filistini* nu depășesc tonalitatea foiletonului. Imaginea orașului *Glupov** are o vădită tentă jurnalieră. Narațiunea este dublată de comentariul moralizator, iar actualitatea politică răzbate la fiecare pas. Unitatea volumului este asigurată de tematica schițelor, evident reluări ale unor materiale publicate deja în periodicele vremii. De la *culegere* Șcedrin ajunge la forma liberă a epicului romanesec. *Istoria unui oraș* poate fi cu drept cuvânt numită *roman* (în accepția rusească a termenului), întrucât principiul de construcție funcționează cu egală forță în toate compartimentele structurii narative. Autorul renunță la patosul declamator al primei culegeri, intervenția naratorului se face firesc, vocea naratorului alunecă în plan secund. Naratorul ca observator al celor relatate este un biet arhivar ce vrea să lase urmașilor drept povață cronica orașului Glupov, mai bine zis istoria glorioasă a guvernantilor care s-au perindat la cârma urbei timp de un secol. Comentariul cronicarului este dublat de replica editorului care descoperă manuscrisul în arhiva prăfuită a orașului. Lucrarea se constituie ca viziune satirică unitară asupra obiectului relatării. Hiperbola, grotescul și elementul fantastic de extracție populară își află locul într-un tot perfect încheiat. Portretul de grup al regimului autocrat țarist transfigurat satiric în imaginea Glupovului și a locuitorilor lui se realizează în capitole care la origine au fost schițe publicate în paginile revistei "Otecestvennîe zapiski". Fuziunea este perfectă: avem a face cu capitole și nu cu povestiri autonome. Impresia de culegere pe care o lăsau *Schițele din provincie* și *Satirele în proză* se dovedește în cazul de față neîntemeiată. Scriitorul a recurs la forma narațiunii istorice, parodiată în cele mai mici amănunte, deoarece aceasta era modalitatea cea mai accesibilă pentru a redacta un rechizitoriu acid în limbaj esopic la adresa mecanismului statal și politic al Rusiei țariste. Tonalitatea patetică a relatării cronicărești contrastează cu prostia și cruzimea glupovenilor. Viciul și stupiditatea

* *Glupov* – de la: *glup(fi)* = prost, stupid (rus.).

sînt hipertrofiate, extremele oscilînd între ridicol și monstruos. Șarjarea comică a patetismului alimentat de admirația în fața prostiei triumfătoare este o deformare a umanului, îmbinînd fantasticul, grotescul și sarcasmul. Între rîsul linear demascator și rîsul ambivalent de tip gogolian balanța înclină spre cel din urmă. Între satira vehement necruțătoare și satira de tip menipeic sensibilitatea omului contemporan alege, neîndoios, ambivalența rîsului mușcător, de o superioară detașare față de obiectul satirizat.

Istoria unui oraș (1869-1870) înseamnă în evoluția prozei șcedrieniene un moment decisiv. Schimbarea ține de viziunea panoramică asupra societății rusești, o adevărată radiografie în tonalitate acid-satirică, apropiată de umoarea swiftiană. *Domnii din Tașkent* (1869-1872), *Refugiul "Mon Repos"* (1878-1879) și, mai ales, *O idilă contemporană* (1877-1883) sînt romane satirice a căror unitate compozițională o asigură motivul peregrinării personajului-narator. Moralistul Șcedrin se arată preocupat de mecanismul social și politic generator de lașitate, slugărnicie și patimi meschine. E firesc deci ca autorul satiric să renunțe la psihologii individuale; în locul caracterelor, romancierul plasează viața colectivă, unde destinele se dilată caricatural pînă la monstruos. Nimic din psihologia abisală a personajului doștoievskian: dezordinea și instabilitatea vieții dictează lipsa de psihologism. Materia este surprinsă cu un ochi viu, atent mai ales la ceea ce declanșează anormalul. Asistăm, prin urmare, la renașterea spiritului picaresc, trecut prin filiera *Sufletelor moarte*. Realismul brutal și picarescul modern sînt cultivate ca forme ce permit inserțiunea basmului alegoric, a foiletonului și a scenei dramatizate. În varianta Șcedrin romanul își confirmă, în felul acesta, caracterul proteic. Viziunea unitară și motivul compozițional al călătoriilor picaroului asigură unitatea elementelor fuzionînd într-un întreg perfect omogen. Romanul devine astfel din *ironic, sarcastic*. Invectiva directă este mascată în limbaj esopic, singurul posibil în alternativa viziunii programat satirice.

Forme hibride sînt și *Scrisorile despre viața de provincie* (1869), *Scrisori către mătușica* (1881-1882) și *Jurnalul unui provincial la Petersburg* (1872). Însemnările de călătorie, epistola, preferate pentru virtuțile lor parodice, contrazic atributele definitorii ale romanului ca narațiune abil condusă, vizînd să pună în lumină caractere interesante de-a lungul unei acțiuni coerente. Romanul de analiză socială sacrifică,

aprioric, interesul pentru fizionomii și intrigă în favoarea comportamentului de grup.

Istoria unui oraș marca, de asemenea, desprinderea lui Șcedrin, prin detașare ironică, de stilul jurnalistic al primei sale etape de creație. Pendularea între publicistică și ficțiune se rezolvă în avantajul celei de a doua. Foiletonul, specie la modă în anii '70, însemna o extremă libertate de mișcare pentru gazetar, dar și deplasarea sferei de interes a publicului spre speciile marginale ale literaturii. Din simplă și picantă broderie pe marginea faptului divers, efemeridă cu valoare de senzational, foiletonul devine sub pana satiricului *șarjă*, *pamflet* usturător cu profunde implicații politice. Este o formă a dezicerii scriitorului de pamfletul cultivat în publicistica oficial-polițienească de tip Bulgarin. Prin serializare, foiletonul alimenta o formă de roman mult gustată de publicul eteroclit al vremii. Să nu uităm că inițial *Misterele Parisului* și *Cei trei mușchetari* au fost *romane-foileton*, pentru a cita doar două mostre ale genului. Practicînd foiletonul serializat în roman (dar foiletonul-pamflet satiric), Șcedrin dezvoltă și duce la strălucire o specie a literaturii minore. Prin parodiare și persiflare, literatura periferică este introdusă într-un plan nou de asociații. Romanul-foileton renaște sub pana lui Șcedrin, confirmînd, încă o dată, valabilitatea aserțiunii lui Viktor Șklovski privitoare la soarta literaturii minore în raport cu literatura autentică⁵.

Basmul cu pronunțat accent satiric este o dezvoltare originală a pildei, expuse succint într-un proverb sau zicătoare populară.

Basmul șcedrinian se înscrie într-o modalitate stilistică răspîndită în epocă, alături de alegorie și parabolă. Speciile în discuție se adaptează necesităților propagandistice ale momentului, legate de "mersul în popor" și de strădania de a face accesibilă literatura cultă în pături populare cît mai largi. La aceste circumstanțe se adaugă opreliștile cenzurii țariste, mult mai severe în deceniul al VIII-lea și al IX-lea, după atentatul împotriva țarului Alexandru al II-lea și represiunile ce au urmat.

Interpretarea dată basmului popular satiric asociază procedee, stereotipii ale acestui tip de narațiune, cu o tematică strict ancorată în evenimentele momentului politic imediat. Organizarea pe cicluri a basmelor scrise și publicate în reviste între anii 1880 și 1885 se produce după legi care funcționează și în formele libere ale romanului satiric. Regăsim aici sociologia completă a satirei șcedriniene și nu greșesc

acei critici care afirmă că ciclul de basme este sinteza expresivă, în cel mai înalt grad expresivă, a întregii gândiri anterioare. Deși transparența aluziilor ("cheile") cu ecou imediat în conștiința cititorului rus de la sfârșitul secolului trecut nu ne este accesibilă în întregime, proba de rezistență o constituie pentru noi alegorismul imaginilor cu o deschidere mai largă decât cea pe care o puteau recepta contemporanii lui Șcedrin și, mai ales, limbajul esopic de o frustete aproape rabelaisiană care atinge aici desăvârșirea.

Domnii Golovliov ilustrează factura tipic șcedriniană de a interpreta formele literaturii canonice. Roman satiric prin excelență, *Domnii Golovliov* este o replică originală la adresa romanului-cronică de familie. Ascendența Turgheniev-Gonțarov este adesea invocată pentru a sublinia meritul lui Șcedrin în perpetuarea unei specii prestigioase a romanului rus, ignorând noutatea operei ce utilizează scheme cunoscute, dar propune o formă nouă – *romanul social-politic*. Iudușka Golovliov este întruchiparea, singulară ca forță artistică, a unei umanități alienate sub presiunea mecanismului necruțător al relațiilor feudale. Degradarea familiei de nobili este, în primul rând, drama socială și politică a unei întregi clase. Mizeria biologică este direct condiționată de mediul social.* Polemizând cu retoricienii "cuiburilor de nobili", Șcedrin demontează, la vedere, jocul iluziilor. Familia este o lume închisă, sufocantă, ai cărei pensionari păstrează doar aparența relațiilor de familie. *Domnii Golovliov* rămâne un *monumentum odiosum* al Rusiei feudale, poate cel mai cutremurător memento din întreaga literatură rusă. Este, de altfel, singura operă șcedriniană pe care critica vremii o consideră *roman* în sensul unanim acceptat al cuvântului.

Recunoașterea postumă a complexității operei pornește de la o altă înțelegere a tehnicii romanești în raport cu proza așa-zis "minoră". Neputința de a înțelege și accepta noutatea funcțională a formelor noi își avea sursa în efortul de identificare cu formele tradiționale. Eroarea afectivă și eroarea de intenție duc la o opacitate critică, pe care numai distanțarea de obiect o poate corecta.

* Combinând experiențe variate, de la critica paternalistă, care descurajează replica, a lui Belinski, temutul teoretician al realismului rus, și pînă la ecoul de mare forță al gândirii lui Taine, cu celebra lui triadă *rasă – mediu – moment*, estetica realistă în literatura Rusiei din secolul trecut exaltă primatul determinismului social-istoric. Cel care seamănă îndoiala în virtuțile acestei absolutizări este Dostoievski. El nu crede în eficiența teoriei mediului și demonstrează ideea responsabilității personale, instaurînd, cu argumentul geniului creator, o nouă formă de realism – realismul fantastic.

10. Șklovski după Șklovski

Despre *Teoria prozei* [*O teorii prozî*], cartea lui Viktor Șklovski publicată în 1925, s-a scris și bine, și mult. Privind spre cărțile ce i-au urmat – *Însemnări despre Pușkin* [*Zametki o Puškine*, 1937], *Despre Maiakovski* [*O Maiakovskom*, 1940], *Însemnări despre proza clasicilor ruși* [*Zametki o proze russkikh klassikov*, 1955], *Pro și contra. Însemnări despre Dostoievski* (1957), *Lev Tolstoi* (1963), *Proza artistică. Meditații și analize* [*Hudojestvennaia proza. Razmîșleniia i razborî*, 1959], *Povestiri despre proză* [*Povesti o proze*, două volume, 1966] și *Coarda întinsă a arcului* [*Nateanutaia tetiva*, 1970] – comentariile oscilează între alternativa de a regreta gestul scriitorului de abjurare de la principiile poeticii moderne enunțate cândva, renunțare așadar, a noului Șklovski la primul, inegalabilul Șklovski și exprimarea satisfacției că Șklovski s-a desprins de formalismul eretic al tinereții sale. Rezumînd, doi Șklovski ar sta față în față, când, de fapt, unul e cel care scrie, unul, indivizibil, de la bătaiosul articol *Reînvierea cuvîntului* [*Voskresenie slova*, 1914] și pînă la *Dialoguri cu trecutul* [*Dialoghi s prošlîm*] publicate în 1984, la împlinirea venerabilei vîrste de nouăzeci și unu de ani. Greu de încadrat în schemele acceptate, opera lui atestă o capacitate fenomenală de lucru, o erudiție enciclopedică, o minte iscoditoare, neostenită în a găsi cele mai neașteptate asociații de idei. Inițiator al unora dintre cele mai originale și fertile direcții ale poeticii secolului nostru, istoric al literaturii ruse, eseist, teroretician al artei cinematografice, cel care deține o întregă bancă de informații despre speciile literaturii din toate timpurile, Șklovski este și autorul a nume-

roase scenariii de film, un memorialist și un prozator de o factură deosebită, insuficient pusă în valoare de critica literară. Când în 1940 i se solicită o biografie pentru colecția "Vieți ale oamenilor celebri" instituită de Maxim Gorki, Șklovski dă o lucrare despre Tolstoi și nu ezită să încalce hotarele speciilor cunoscute, transformând o monografie riguros științifică, arhidocumentată, într-un roman documentar cu un personaj dilematic, memorabil ca și personajele celebre ale romanelor lui Tolstoi. În 1957, când steaua lui Dostoievski va să crească din nou în țăriile recunoașterii publice din propria-i țară, după o perioadă de prelungită tăcere, același Șklovski elaborează lucrarea *Pro și contra*, eseu, studiu academic și literatură de ficțiune cu temeinic suport documentar. Despre Maiakovski lasă cele mai pătrunzătoare rînduri; despre Marco Polo scrie un roman documentar și un scenariu de film *A fost odată...* [*Jili-bili...*, 1962], deapănă amintiri într-o manieră cel puțin ciudată pentru genul memorialistic; despre pictorul Fedotov și Konstantin Tjolkovski, despre maestrii tehnicii ruse scrie povestiri greu definibile. *Călătorie sentimentală* [*Sentimentalnoe puteșestvie*] și *Zoo sau Scrisori nu despre iubire* (1923) intră și ele în edificiul Șklovski. Liricul reprimat adoptă scriitura care conciliază raționamentul strîns în chingile gîndirii categoriale, cu fantezia liber dezlănțuită a artistului, precum Don Quijote, "cel născut din îmbinarea înțelepciunii cu nebunia"¹ – ne-o spune Șklovski. Or el știe prea bine cum e făcut Don Quijote. Ceea ce asigură coeziunea operei este, credem, viziunea insolită a lumii, scopul însuși al artei fiind acela "de a produce o senzație a obiectului, senzație care trebuie să fie o *vedere* (*videnie*) și nu numai o *recunoaștere* (*uznavanie*) [...]. Procedul înstrăinării lucrurilor complică forma și sporește dificultatea percepției"² – constata teoreticianul, descoperind similitudini în situații imprevizibile și paradoxale diferențe acolo unde privirea tocită de rutină vede doar înrudirea prin asemănător. Să lăsăm *recunoașterea* în sarcina poeziei normative, înființînd *vederea* ca asceză firească pentru a descoperi insolitul operei lui Șklovski.

Asemeni personajului său preferat, Lev Tolstoi, care privește în jurul său ca un om trezit din somn, cît de diferită îi apare lumea cuvintelor după o privativă cură de idei primite! Privindu-i opera ca text al unei singure cărți, să încercăm a ni-l apropia cu chei oferite de însuși Șklovski.



Eseul-studiu *Literatura fără subiect* (1921), capitol al *Teoriei prozei*, demonta proza lui Rozanov pînă la cele mai mici roțițe, prefigurînd literatura fără subiect a lui Șklovski însuși; romane fără motivație (aparentă), fără subiect (aparent), *Solitudini* și *Tolbe*, cele două scrieri ale lui Rozanov anunță noutatea *Călătoriei sentimentale* și a lui *Zoo sau Scrisori nu despre iubire*: “în domeniul tematicii ele se caracterizează prin canonizarea unor teme noi, iar în domeniul compoziției – prin denudarea procedului”³. “Tolba” lui Viktor Șklovski ascunde treizeci de scrisori nu despre iubire, ca etalare a descendenței pe linia romanului epistolar, trecută în desuetudine în acei ani. Ironia autorului preia și denudează procedeul, încă din închinarea de pe foaia de gardă: “Dedic această carte *Elsei Triolet* și o numesc *A treia Eloiză*” (după iubita lui Pierre Abélard și Noua Eloiză a lui Rousseau). Prevenind asupra posibilei identificări dintre persoana reală și adresantul fictiv al scrisorilor, Șklovski atașează cărții nu mai puțin de patru prefete (date: Berlin, 5 martie 1923; 1924, Leningrad; 1963, Moscova și Leningrad, 1965).

Ultima prefață și *Scrisoarea introductivă* motivează ficțiunea și realitatea scrisorilor traducînd o iubire real/imaginară pentru un personaj identificabil și complică receptarea. Prefața autorului la ediția I spune artificiului pe nume și dezgolirea procedului înlătură echivocul: “filonul dragostei” și “filonul descriptiv” vor fi cele două linii tematice care adună și conexează materialul epic al scrierii. Tipul de legătură este și el desemnat: avem a face cu comparația/paralelismul teoretizat și argumentat în *Teoria prozei*. Autorul trimite și la o culegere de basme populare erotice pentru a dovedi că urmărește “negarea seriei reale și afirmarea seriei metaforice”⁴.

Prefața a doua introduce tonul confesiunii lirice, autorul întreține acum impresia de *real*: “L-am lăsat pe omul acela (pe mine, cel de odinioară) în această carte, cum în romanele de altădată erau lăsați pe cîte o insulă nelocuită marinarii care se făcuseră vinovați de ceva”⁵, dar – tot Șklovski ne avertizase în studiul despre Rozanov – confesiunea poate fi și ea un procedeu narativ în literatura fără subiect. Prin urmare, să nu acordăm credit deplin lirismului care în a treia prefață, redactată patru decenii mai tîrziu, va deveni un adevărat poem în proză – limbajul poetic învâluitor se constituie într-o *meditație* ca formă a prozei lirice, pe seama memoriei, a dragostei pierdute, a împăcării cu ideea de trecere. Suita de metafore în negație, ca banalitate, stereotipie

recucerită prin limbaj (Maiakovski e aici foarte aproape), poetizează detalii uzate ale inventarului liric tradițional, într-o spunere paradoxal-lirică a dragostei ce reînvie în pagini de roman epistolar. Vorbirea este oracular-enigmatică, frazele sînt cadențe de poem plasate într-o succesiune eliptică, confesiunea devenind, prin îngroșare, un *procedeu* šklovskian.

Epigraful descins din poemul *Menajeria cu judecători* [Sadok su-dei, 1909] al lui Velimir Hlebnikov, text interpolat între prefețe și textul propriu-zis, introduce tema nouă a Grădinii zoologice adăpostind pensionari – analog straniu al faunei omenești și care are funcția nuvelei-cadru din *culegerea de nuvele*, ca formă de trecere spre roman. *Grădina* motivează legătura dintre episoadele narative (ea, menajeria, se află în preajma cartierului rusesc al Berlinului). Și de astă dată motivul se dezgolește în textul lămuritor al primei prefețe; tema comună – *Zoo* – anunțată în titlu trebuie “umplută” cu un material verosimil și neobișnuit totodată. Scrisorile trebuie să evite orice referire la dragostea neîmpărtășită a bărbatului, și atunci corespondentul nu are ceva mai bun de făcut decît să scrie, să scrie despre ne-iubire.

Introducerea la *Scrisoarea a nouăsprezecea* inserează în subiect o secvență metatextuală, comentariu ironic la facerea operei, digresiune susținută grafic. Antiromanele lui Rozanov, meticolos descompuse în motivele de subiect constitutive, așa cum aflăm din *Teoria prozei*, oferă și de astă dată cheia de lectură a operei lui Șklovski. În locul fotografiilor de familie, “sugerînd o autentică fotografie, lipită sau pusă în carte, nu o ilustrație”⁶, autorul reproduce în *Scrisori nu despre dragoste* un șpalt tăiat cruciș, semnalînd interdicția: “Așadar, dragi prieteni, nu citiți această scrisoare. Am tăiat-o anume cu creionul roșu. Ca să nu greșiți”⁷. *Procedeu* de îngroșare a semnificantului, cu un efect sporit de retardare a liniei de subiect.

Mizînd pe nedumerirea unui anume tip de cititor se apreciază/depreciază identitatea dintre autorul real și autorul scrisorilor, derutînd (deziluzionînd) și mai mult prin acest *procedeu* literar de conștientizare a artificiului: “Dacă veți da crezare explicației mele privind compoziția, va trebui să credeți că eu sînt acela care a scris scrisoarea Aliei adresată mie. Nu vă sfătuiesc s-o credeți... Scrisoarea este a Aliei. De altfel, oricum nu veți înțelege nimic, pentru că totul a fost tăiat în șpalturi”⁸.

Etalarea *procedee*lor și denudarea lor, strălucit elucidate în *Teoria prozei* devin “conținutul (sufletul) operei literare, egal, de astă dată, cu

suma procedeelor sale stilistice”⁹ – l-am citat pe Șklovski anticipând în comentariul la Rozanov propriile *Scrieri*. Subiectul, tema însăși a cărții este astfel enunțată, făcând posibilă *Scrisoarea a treizecea și ultima*, în care personajul-autor își argumentează nevoia de Rusia, după “tristețea berlineză” și “suficiența celor douăsprezece noduri de fier nemțești”. Dragostea este, fără îndoială, un pretext, procedeu dezgolit pentru a justifica motivul singurătății ostile: “Nu vă mirați că scriu [...] Am inventat femeia și dragostea pentru a scrie o carte despre lipsa de înțelegere, despre oamenii străini, despre un pământ străin. Vreau să mă întorc în Rusia”.¹⁰ Visînd la *maica Rusia*, ca spațiu al intimității – și protecției – pierdute, virtualul călător se lasă, credem, pradă unei substituții de care nu e conștient. Printr-un proces de identificare psihanalitică, ființa alegorică a *patriei-mamă*, indusă din *natura-mamă*, trece, la rîndu-i, în mama primordială a rușilor, *măicuța Rusiei*, iar aceasta din urmă este înlocuită, fără știrea autorului, de Elsa. Mobilul secret al identificării este dorința ce supune iubita aleasă modelului mamei înseși, cu atributele ei de mumă binefăcătoare și protectoare. Să ne amintim că *patria-mamă* este întotdeauna reprezentată în chip de femeie (Vezi Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, trad. de Marcel Aderca, Edit. Univers, Buc., 1977, p.286).

Mai departe presupusul autor își previne cititorul asupra primejdiei de a acorda prioritate unei linii tematice anume, menajîndu-i astfel buna deprindere de a avea la îndemînă un final fericit/nefericit al cuplului de îndrăgostiți. Autorul virtual al scrisorilor explicitează procedeul, numindu-l *insolitare* în chiar corpusul lucrării. *Scrisoarea a douăzeci și doua* iese din firescul așteptat. Asociația de idei se realizează urmînd firul memoriei involuntare – ne sugerează personajul-autor, iar mecanismul dezvelit al verigii de subiect, digresiunea de la firul tematic al conversației prin scris se formulează nu mai puțin neobișnuit în subtitlul rezumativ al respectivei epistole: “Conținutul acestei scrisori a zbughit-o, se vede, dintr-o altă carte, aparținînd aceluiași autor, dar poate că această scrisoare i s-a părut necesară alcătuitorului cărții pentru varietate”¹¹. Dintr-o altă carte, adică din *Teoria prozei* cu al său comentariu despre conexarea părților de roman, uzarea motivației psihologice și insolitarea însăși.

De ordinul noutății absolute față de ce scrisese Șklovski pînă atunci ține invocarea excentricității teatrului de varietăți, ca formă a insolitării într-o paradoxală și ingenioasă similitudine cu ceea ce el, Șklovski,

numea *culegerea de nuvele*¹². Ineditul procedeului rezidă în momentul de conexare a părților componente, realizată ca dez-văluire a trucului; iluzionistul nu pregetă să-și arate tehnica, artificii și jocul demască parodic: "Un caz mai interesant (caz de excentricitate) îl reprezintă cartea pe care o scriu. Se numește *Zoo, Scrisori sau A treia Eloiză*; momente izolate sînt conexe aici prin aceea că totul este legat de istoria iubirii unui bărbat pentru o femeie. Cartea este o încercare de a ieși din cadrul romanului obișnuit"¹³. Denudarea procedeului presupune îndrăzneală, infidelitate față de tradiție, un mod șocant de a da cu tifla cititorului naiv, cantonat în rutina lecturii comode, "ieșire din literatură" prin detașare ironică. Nu întîmplător parodia se află în centrul preocupărilor teoretice ale rușilor în anii '20.

Procedeul excentric, insolit, șklovskian al interpolării unor pasaje-capitole întregi, de fiecare dată îmbogățite, în *cartea care se face acum* din cărți mai vechi sau cărți ce vor fi scrise, devine marcă stilistică a operei. Reluînd idei, sintagme întregi în contexte neașteptate, scriitorul creează o formă distinctă de intratextualitate: procedeul îi permite autorului să adîncească ideea enunțată cîndva (asupra conceptului de *insolitare*, Șklovski revine de cel puțin șase ori), instituind un dinamism productiv, o combinatorie sui-generis într-un sistem deschis de generare și transformare a textului – ca totalitate concretă a scrierilor lui Șklovski. Scriitorul are ambiția să scrie o *carte fără subiect*, căci misiunea literaturii de avangardă este să creeze lucruri noi: Remizov – nu Șklovski ar dori să dea o carte fără nici un destin omenesc, o carte din fragmente sau o carte din fragmente de cărți sau o carte din scrisorile lui Rozanov; *lucrul nou*, literatura fără subiect, are de partea sa experimentul lui Belii și Rozanov, al lui Gorki ("atunci cînd nu se gîndește la sinteze") și Șklovski, pe care Șklovski însuși nu se sfiește să-l treacă, pe drept cuvînt, în rîndul deschizătorilor de drum.

11. Virginia Woolf citindu-i pe ruși

S-a afirmat, pe bună dreptate, că în ipostaza de critic Virginia Woolf nu este nici sentențioasă, nici extravagantă, ci împacă într-o formulă proprie, inimitabilă, maniera impresionistă, erudiția și rafinamentul, luciditatea și bunul simț de tradiție johnsoniană. Cele șase cărți de eseuri adunate sub titlul provocator de *Un cititor obișnuit* [*The Common Reader*] constituie astăzi ceea ce numim îndeobște o carte clasică, nelipsită din bibliografia esențială a criticii romanului modern, am spune chiar – un roman al conștiinței de sine a romancierului, unde Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski și Cehov figurează, alături de Montaigne și Madame de Sévigné, printre întemeietori.

În individualitatea operei pe care o deslușește cu simpatie și admirație, Virginia Woolf își citește propriile obsesii și preocupări și oricum s-ar numi – diseminare, intertextualitate sau lectură la limita dintre infidelitate și înțelegerea simpatetică – această modalitate critică asigură eseurilor un interes sporit. Descifrarea constantelor poeticii și eticii woolfiene în textele ce abordează literatura rusă, evidențiind totodată contribuția engleză la elucidarea problematicii specific rusești, poate ispiti. *Jurnalului unei scriitoare*¹ – dialog cu sine, redactat (sau nu) pentru posteritate, cuprinde notații spontane despre cărțile scrise și despre cele pe care autoarea dorea să le scrie, ca și însemnări critice despre cărțile citite. Culegerea sa de eseuri, *opera magna* a scriitoarei, se nutrește din spiritul critic al secvențelor de *Jurnal*, supuse, de astă dată, unei repetate cizelări stilistice. Se știe doar că pentru unul și același eseu sau articol Virginia Woolf redacta șapte sau opt variante.

Motivul-cheie al eseurilor îl constituie moralitatea romanului rus, idee mult vehiculată în literaturile occidentale și nu numai acolo. În proiecție tolstoiană bipolaritatea sufletului omenesc, dihotomia dintre bine și rău, adevăr și minciună (răul și minciuna avînd o fascinantă putere de seducție), scriitoarea engleză tălmăcește, ca într-o oglindă, obsesia propriei ambiguități – certitudine și îndoială, paroxismul vitalist și angoasa. “De ce să trăiești”? – se întreabă Mrs. Ramsey, Mrs. Dalloway și, în consens cu personajele sale, însăși Virginia Woolf: “Există întotdeauna un sentiment de spaimă care ne face, ca pe Mașa, să dorim a scăpa de privirea pe care Tolstoi o ațintește asupra noastră. E oare din pricina impresiei, care, în viața reală, ne hărțuiește, poate că fericirea așa cum o descrie el este prea intensă ca să dăinuie, că sîntem la un pas de catastrofă? Sau nu e oare din pricină chiar că desfătarea noastră, atît de intensă, este oarecum plină de îndoieli și ne silește să întrebăm, împreună cu Pozdnîșev din *Sonata Kreutzer*: «Dar de ce trăim?» Viața îl domină pe Tolstoi, așa cum sufletul îl domină pe Dostoievski”².

Să mai observăm că antinomia Tolstoi – Dostoievski (în termenii autoarei) preia ideea centrală a cărții lui Dmitri Merejkovski, *Tolstoi și Dostoievski*, în vogă atunci în Occident. Pe aceleași surprinzătoare și ireductibile opoziții se articulează sufletul personajelor dostoievskiene. Antinomia suflet-trup, celest-teluric, se regăsește în însăși substanța eroului dostoievskian, extrapolînd dihotomia celor două tipuri de creatori la dimensiunile unei singure opere: “De îndată ce există atît de puține convenții, atît de puține bariere (Stavroghin, de pildă, trece cu ușurință de la drojdia societății la stratul ei cel mai înalt), complexitatea pare să se afle mai adînc, și aceste ciudate contradicții și anomalii, care fac ca un om să fie în același timp divin și bestial, ar părea că se află adînc în inimă și nu sînt o pecete exterioară. Iată de unde vine straniul efect emoțional al *Demonilor*; cartea pare să fie scrisă de un fanatic gata să-și sacrifice talentul și artificiul pentru a dezvălui neclaritățile și confuziile sufletești” – scria Virginia Woolf în eseul intitulat *Fazele romanului*.

Punctul de vedere al rușilor – așa se intitulează unul din eseurile Virginiei Woolf – nu semnifică, cum s-ar putea crede, distanța sau perspectiva narativă (acestea apar în discuția despre romanul lui Marcel Proust), ci patosul, viziunea artistului (“the vision of life”) ca mod particular în care conștiința creatorului intră în rezonanță cu universul

și lumea. Înțelegerea pentru suferința străină și dragostea de oameni conduc la concluzia că “nu există răspuns, – scrie Virginia Woolf – că, privită cinstit, viața pune întrebări care trebuie să fie lăsate să răsune, în continuare, după ce se termină povestea” (p.263).

Citindu-l pe Cehov, Virginia Woolf surprinde în tușe sigure impresia de sinceritate, bun gust și curaj în tratarea subiectului, trăsături care definesc adogmatismul cehovian: “metoda care la început ne părea atât de aleatorie, de inconcludentă și preocupată de nimicuri, ne apare acum ca rezultatul unei originalități rafinate și al unui gust exigent, care aleg cu îndrăzneală, orânduiesc fără greș și sînt mîinate de o sinceritate al cărei echivalent nu-l găsim decît la scriitorii ruși”. (p.72) Modelul impresionist al lumii cehoviene, caracterul aleatoriu al constituenților de subiect, compoziția savant dirijată din umbră, fără ca impresia de ordonare a materialului să se lase ușor ghicită presupun o nouă modalitate de lectură. Cînd percepția cititorului caută să identifice punctele nodale ale intrigii cu care ne obișnuise epica tradițională, deruta este sigură: “Trebuie să ne uităm bine ca să dibuim unde e locul exact pe care cade accentul, în aceste ciudate povestiri: sufletul e bolnav; sufletul e tămăduit; sufletul nu e tămăduit. Acestea sînt accentele în povestirile lui” (p.72) – sună observația pertinentă a autoarei. Ține de arta cehoviană, de exigențele meșteșugului îndelung exersat, aptitudinea de a construi ceea ce Virginia Woolf, în acord cu Katherine Mansfield și John Galsworthy, poate cei mai competenți și plini de pătrundere comentatori străini ai lui Cehov, numeau *finalul cehovian*, o tehnică șocantă pentru cititorul rutinier: “[...] e ca și cum – scrie V. Woolf – o melodie s-ar termina brusc, fără acordurile de încheiere la care ne așteptăm. Povestirile nu au o concluzie, spunem noi, și ne apucăm să construim o critică bazată pe ideea că povestirile ar trebui să se termine într-un mod pe care să-l recunoaștem. Acolo unde melodia nu ne este familiară, iar sfîrșitul este un semn de întrebare sau pur și simplu informația că dialogul continuă, ca la Cehov, trebuie să posedăm un foarte viu și cutezător spirit literar ca să deslușim armonia și mai cu seamă sunetele finale care completează armonia. Trebuie probabil să citim o mare cantitate de povestiri înainte de a simți că înțelegem cum se țin părțile laolaltă, și Cehov nu divaga, incoerent, ci făcea să răsune, intenționat, cînd o notă, cînd alta, pentru a completa ceea ce voia să exprime” (p.71). O poetică a prozei cehoviene, trasată în cîteva linii, un manifest instaurator al unei noi dispuneri ce anulează distincția

dintre elementul important și cel neimportant în planul tematic, o intuiție cu totul remarcabilă a lumii cehoviene, adogmatice și neierarhizate după mai vechile canoane – aceasta este, credem, contribuția cea mai de seamă pe care Virginia Woolf o înscrie în eseistica și exegeza cehoviană. Pentru propria-i operă, descoperirea relativismului și adogmatismului cehovian înseamnă descoperirea de sine, vizînd reforma în domeniul romanului din care dispare naratorul omniscient, acțiunea face loc reacțiilor subiective ale individului, și realitatea obiectivă se distilează într-o multiplicitate a unghiurilor de vedere. De altfel, opoziția dintre *realismul scriitorilor ruși* ca modalitate de a obiectiva realitatea cît mai în concordanță cu adevărul artistului și al vieții și *realismul fotografic* se evidențiază în discuția despre limitele romanului englez tradițional.

Echilibrul și simetria, controlul și simplitatea procedeelelor obținute prin decantări succesive țin de marea artă și fac imposibilă eșuarea în uitare și platitudine, asigurînd romanului clasic rus perenitatea și virtutea modelatoare. *Autenticitatea percepției*, cu alte cuvinte, viziunea artistului ce domină de la distanță, cu mîna fermă, universul turghenievian asigură unitatea operei, al cărei secret rezidă în echilibrul armonic și simțul proporțiilor. Simetria și simplitatea relatării fac posibile coexistența și funcționarea concomitentă a două principii constructive: pe de o parte, realismul necruțător al “celui care observă și îl trage înapoi (pe narator) și îi amintește celălalt adevăr, adevărul faptelor” (p.82), dar viziunea poetică, privirea ce uniformizează percepția, ridică discursul romancierului la înălțimea adevăratei poezii, “în sălașul neștrămutat al frumosului. Se dezbăraseră de tot ce e subsidiar, de prisos și se găsiseră pe sine, rară, înălțătoare desfătare pentru un artist!” (p.87) – exclamă naratorul și, în acord cu acesta, scriitoarea. Principiul poetic pornit dintr-o viziune esențial-obiectivă, detașată și onestă, guvernează acest univers și sublimarea neesențialului pare a fi idealul spre care aspiră autoarea eseurilor. În insistența cu care revine la toposul romanului rus, chiar și atunci cînd în *Jurnal* refuză comparația dintre noua *Odissee* – *Ulysses* al lui Joyce și *Iliada* tolstoiană, pe motiv că *Război și pace* nu suportă asemănare – bănuim o apetență programatică. Citindu-i pe ruși, Virginia Woolf se citește pe sine într-o posibilă, dorită carte a viitorului, căci ce altceva sînt *Eseurile* decît un proiect al unui prezumtiv roman, gen prolific ce va prelua atributele marelui roman realist și ale poeziei, “se va ține alături de viață” și va ști totodată să se elibereze de teroarea faptului mărunț.

12. Logica ilogicului în dialogul kafkian

Cîmpul vizual restrictiv al personajului principal orientează perspectiva narativă în romanul *Procesul*, și procedeul se verifică în proza kafkiană cu atît mai pregnant, cu cît punctul de vedere unic, reflectorul narațiunii, se păstrează consecvent de-a lungul întregii opere, alterări ale focalizării putînd fi identificate numai în *Metamorfoza* (Gregor Samsa îi privește pe ceilalți și este privit, cu dezgust și milă, de rudele cele mai apropiate, din ușa camerei vecine). Procesul de enunțare se raportează în permanență la *cel ce vede* (personajul-reflector), astfel încît *ceea ce vede* și *ceea ce simte* eroul se convertesc într-o relatare desemnată formal printr-un *eu* narator. Oricînd este posibilă recrearea discursului narativ la persoana I și în acest caz schimbarea pronumelor gramaticale face să se audă vocea mascată a eroului în discursul indirect-liber al personajului focalizant. Ce consecințe de ordinul poeticului narativ decurg de aici? Mai întîi, o ambiguitate voită a discursului, un efect de neutralizare a relatării, numit, cu oarecare exagerație, de Radu Enescu “stil de proces verbal, concis și pe un ton de indiferență maximă, care creează impresia distanțării obiective”¹, efectul unui “ca și cum”, ce poate păstra impresia de neimplicare a naratorului în rătăcirea prin labirintul condamnării și executării sentinței. Relatarea aparent de la distanță îl izolează pe protagonistul insolitei aventuri, deoarece imposibilitatea de a vedea dincolo de aparențe ține de unghiul reflectării. Dar și izolarea își are avantajele ei: printr-o reducere similară reducției fenomenologice (unii exegeți o consideră chiar un reflex al acesteia), vocea naratorului își

apropie vocile străine, și cea mai bună garanție a conservării tonalității străine o constituie...chiar vocea străină, reprodusă între ghilimele sau cu linie de dialog. Aceasta explică, probabil, și inserția apreciabilă a părților dialogate în textura romanească. Ca act de comunicare, dialogul kafkian îi instalează pe *ceilalți* în chiar discursul naratorului (alias Joseph K.). El are atuul regizării discursului străin în funcție de momentul enunțării, de starea de spirit a celui ce aude și reproduce rostirea. În rare – privilegiate – momente, povestitorul își privește în ochi partenerul de dialog, într-un efort de confruntare și dominare a opozantului. Dialogul însuși este tatonare a vocii și voinței străine de pe pozițiile celui care-și poate supraveghea discursul intervenind cu corecții, dar se pare că pripeala, inexperiența, încrederea exagerată în propriul destin atîmă greu în balanță; ineficientul K se rostește pe sine mai mult decît ar dori, fără a fi conștient de urmările fatal tragice ale lipsei de spirit și ale grabei în a-și consuma propriul destin. Nu întîmplător *Sfîrșitul* se cheltuiește într-o tăcere cvasitotală, singurele întrebări adresate paznicilor-călăi (“doi domni palizi și grași ce purtau țilindre înalte care păreau țintuite pe țeștele lor”²) rămîn fără răspuns. Dialogul nu se poate încheia, toate cuvintele au fost spuse și ce-i rămîne lui Joseph K., în afara obligației – asumate de erou – de a-și rosti într-un monolog intim reproșul și mîndria de a dovedi tribunalului și legii necunoscute că, la capătul drumului, își poate rosti singur condamnarea: “Sînt fericit că [...] a fost lăsată în seama mea grija de a-mi spune mie însumi ceea ce trebuie” (p.267). Legea morală, singura consolare, se află, prin urmare, în el însuși. Replica finală (“Ca un cîine, spuse el și era ca și cum rușinea ar fi trebuit să-i supraviețuiască” – p.267) exprimă eșecul ființei, căreia pînă și agonia i-a fost refuzată, cînd iluzionarea de a cîștiga prin moarte un nimb al respectului de sine și al demnității (“Să las să se spună despre mine că la începutul procesului voiam să-l sfîrșesc și că la sfîrșit nu voiam decît să-l reîncep? Nu vreau să se spună asta” – p.267), impresia pe care o poate lăsa *finalul* (execuția) în opinia publică îi predictează lucida și solitara extincție. Act justițiar din perspectiva unei Logici imuabile în absurdul hotărîrii sale. Vina insului – și catastrofa ce decurge de aici – ar consta în nerăbdarea ca lipsă de măsură, hybris inacceptabil într-o lume guvernată de Logos; nerăbdarea – spune Kafka – echivalează cu “o întrerupere prea timpurie a metodicului”³. Nemîntuirea și neîmpăcarea prin moarte se identifică aici cu mesajul pe care îl aduc trimișii

Logosului, iar locul și forma execuției sînt pentru eroul kafkian degradante, întrucît nu o astfel de execuție așteaptă el și nu astfel de trimiși pot să-i asigure nimbul de respectabilitate tragică. Nu încapе îndoiala că Joseph K. așteaptă executarea verdictului, și nu pronunțarea acestuia. Că mai sînt obiecții de ridicat, că speranța nu-l părăsește pe condamnat pînă în ultima clipă, în cel mai absurd chip cu putință, tot naratorul ne-o spune. Acolo sus, ca o luminieșă fîșnind din întuneric, se conturează ipotetica solidaritate, compasiune a martorilor (prieten ce-l va salva de la damnațiune? membri ai tribunalului? instanță mai îngăduitoare?). Procesul însuși, debutînd cu încercarea de a convinge instanța de nevinovăția inculpatului, se derulează cu încercări repetate de a impune printr-o argumentare a bunului simț, a logicii locului comun, nutrit de mulțumirea de sine, de satisfacția obtuză a respectabilității filistine. Penitența este ordinea necesară, proprie unei instanțe superioare, de temut prin nemărginirea și, mai ales, prin semnele capricioase de clemență pe care le trimite, în clipe neașteptate, pentru ca imediat după aceea "gestul recuperator", cruzimea să se arunce asupra omului cu și mai multă forță ("groaznicele schimburi de politeți" dintre executanții pedepsei). Avem a face cu o ordine necesară, rațiune ale cărei legi nu pot fi nici înțelese, nici încălcate. Sigur de adevărul său, Joseph K. încearcă la începutul procesului să opună Logosului absurd o logică a omenescului mărunț, a viețuirii în forfota de anonimi, păstrînd aparența trăirii. Numai că, atunci cînd se confruntă cu forța opresivă a destinului mult peste puterile sale, alesul damnațiunii tragice își depășește condiția suficienței. Eroul nostru înfruntă finitatea imprevizibilă a Logicului cu inițiative de dialog, menite să-i limpezească lui, victimei, împrejurările procesului, să-i ordoneze gîndurile și să-i certifice imposibilitatea de a fi condamnat. Încolțit de mesagerii supraordinii, K. se scuză. Orgolios, mediocrul K. simte nevoia să vorbească: "Voiam doar să stăm puțin de vorbă"; "voisem doar să schimb cîteva cuvinte cu domnișoara Bürstner", "voiam să vă aflu părerea" – se adresează el confesiv doamnei Grubach. Provocarea nu rămîne fără răspuns, dar liniștea dorită întîrzie să vină. Personajul vrea să se audă rostind, clasificînd și ierarhizîndu-și ideile în sprijinul nevinovăției, ca refuz al falsei acuzații și al procesului.

Elocvența lui Joseph K. în dialogurile de început întreține efectul absurd, amintind de limbuția aparent logică, de suspecta vivacitate a gogolianului Cicikov. Nonsensul decurge tocmai din excesul bunului

simț logic, situație pe care Camus o rezuma aforistic, spunând că, atunci când "Kafka vrea să exprime absurdul, el se slujește de coerență"⁴.

Numai la cancelarie rigidul, birocraticul Joseph K. se simte în siguranță, în afara pericolului de anchetă, ce semnifică pentru el dezordinea, haosul. Și ce și-ar putea reproșa? Treptele care conduc la adevărul său se succed strâns: a respinge agresiunea paznicilor înseamnă pentru cel în cauză să păstreze starea de veghe, favorizată de patru factori: a) telefonul la îndemână; b) omul de serviciu, prezent în preajmă; c) clienții și (sau) funcționarii din birou; d) iureșul muncii. Încălcarea unor tabieturi a făcut posibilă intruziunea mesagerilor Legii neștiute, și aceste condiții – ignorate – ale ordinii domestice sînt, din perspectiva celui agresat, următoarele: a) K. nu s-a dat jos din pat, potrivit ritualului matinal; b) n-a pornit, cum se cuvenea, în căutarea gazdei; c) nu și-a luat micul dejun în bucătărie; d) s-a grăbit să-și aducă singur hainele în odaie. Pripeală, inscuizabilă grabă, nerăbdare de a accelera cursul evenimentelor! De vor fi fost făcute toate după rînduială, nimic rău nu s-ar fi întîmplat, iar afrontul agresorilor și-ar fi primit riposta cuvenită de la început.

Firește, din punctul de vedere al adevărului, propozițiile lui K. pot rămîne simple ipoteze, dacă nu ar interveni relatarea autorului ce conferă aceluiași acțiunii în aceeași succesiune credibilitate. În realitate, ancorarea într-o existență sigură, calmă și confortabilă în micile sale deprinderi cotidiene, este vulnerabilă. Semne ale dezordinii în lucruri trădează intervenția unei voințe străine: a) micul dejun nu-l servește bucătăreasa, ca de obicei, și asta provoacă o *mirare* legitimă; b) bătrîna de peste drum îl privește cu o curiozitate (*mirare*) neobișnuită; c) privirea *mirată* a celorlalți atrage *mirarea* lui K. Explicabil devine, pentru cel care vrea să ia lucrurile așa cum sînt, faptul că locul bucătăresei îl ia primul paznic, iar curiozitatea cu care îl scrutează ochii vecinilor nu e mai puțin plauzibilă. Interesul acestora îl stîrnește agitația febrilă a străinilor, ca și vestea probabilei arestări a lui Joseph K. Simptomaticei dezordini în lucruri el îi opune ordinea cuvintelor. Cuvintele, rostuite în argumentare⁵, vor pleda pentru nevinovăția sa și pentru puterea de a rezista vicleniilor răului.

Cînd ia inițiativa dialogului, K. se bizuie pe consensul interlocutorului și nu se îndoiește că va fi ascultat pînă la capăt, pentru că partenera de dialog, bătrîna doamnă, este interesată să-l asculte. Ca premisă a argumentării sale, K. invocă acordul (tacit) cu doamna Grubach, sin-

gurul său auditor, în două privințe: ea are o judecată sănătoasă și un bun simț probat și cu alte ocazii. Alt element ce asigură acordul celor două părți este onorabilitatea chiriașului. Cu toate că nevinovăția lui J. K. este neîndoielnică (K. nu este un infractor), din perspectiva doamnei Grubach acesta este vinovat, dar vinovatul nu este un infractor de rînd, pentru că actul arestării, fără echivoc, are ceva *savant*, mai presus de rațiune și de cunoașterea omenească. Ca să-i intre în voie, abilul K. îi dă dreptate la început, cu argumentul că în ceea ce spune doamna Grubach nu este nici urmă de nonsens, confirmînd că pînă aici acordul celor doi este perfect. K. intervine cu o altă propoziție ("Merg mai departe decît dumneavoastră"), care, de fapt nu completează enunțul precedent, ci îl desființează prin negare. Arestarea nu ar avea nimic *savant* în ea, întrucît în ierarhia valorilor invocate ca puncte de sprijin din seria obiectelor acordului argumentativ⁶ intervine adverbialul *nici măcar*. În felul acesta, din vîrfurile ierarhiei valorilor arestarea *savant* condusă, inaccesibilă vinovaților de rînd și refuzată înțelegerii omenești, coboară la forma degradată de *haos ridicol*, nu pur și simplu *haos*, ci un haos jalnic, stîrnind rîsul prin condiția sa umilă. Dîndu-i, ipocrit, dreptate partenerului de dialog, inițiatorul discursului argumentativ infirmă cele spuse anterior într-un joc abil al argumentării absurde, topos al scriiturii, identificat de exegeza ca decurgînd din structura de parabolă a prozei lui Kafka⁷.

Și totuși persuasiunea la care țintește Joseph K. nu se realizează. Strîngerea de mînă care ar trebui să pecetluiească puterea convingerii prin cuvînt nu vine. Doamna Grubach, cu lacrimi în ochi, își exprimă compasiunea, semn că acum crede că asupra lui K. s-a comis o agresiune, ceea ce e altceva decît arestarea.

Cealaltă lege, a logicului străin de regulile accesibile înțelegerii, își revelă natura vicleană în dialogul pe care purtătorii de Logos îl inițiază, pentru a-l converti pe Joseph K. la recunoașterea propriei vini, instituind o comunicare derutantă: "Unele sînt cuvinte deasupra cuvintelor, cuvinte de judecător, cuvinte de poruncă, de autoritate sau de ispitire. Celelalte sînt cuvinte de viclenie, de fugă, de minciună, ceea ce ar fi de ajuns pentru a le împiedica să fie vreodată reciproce" – observa Maurice Blanchot, argumentînd, la rîndu-i, imposibilitatea constituirii adevăratului dialog în romanul lui Kafka⁸. La nedumeririle proaspătului arestat paznicii, jovialii și flecarii pedanți, dubluri ale călăilor din finalul romanului, răspund cu o pledoarie binevoitoare și amuzată

excesiv, cu o scrupulozitate a expunerii de argumente (fapte), ce-l obosește pe interlocutorul-victimă. Nedumeririle sporesc, în ritmul năucitor de argumente, culminând cu momentul când cei doi trimiși ai justiției vor să obțină... cămașa de noapte a inculpatului și s-o păstreze – cheazășie? capriciu? – pînă la terminarea procesului. Proprietarul își va recăpăta cămașa, *dacă* – un *dacă* încurajator le scapă – procesul se va încheia în favoarea lui K. Exagerînd primejdiile (reale sau inventate, n-avem de unde ști adevărul), cei doi paznici înșiră ipoteze nuanțate și corectate prin contradicții sau dilatări, determinate, la rîndul lor, de alte contradicții, discurs pigmentat de dovezi ale pretinsei bune intenții și onestități. Ciudat este că cei doi, care se declară singurii funcționari cinstiți într-un mecanism birocratic și corupt, perorează, încearcă să-și motiveze raptul, ca și cum *ei* ar fi inculpații, iar *el*, K., ar fi acuzatorul, și în aceasta constă premisa absurdă a dialogului. În ordinea argumentelor se succed propoziții menite să susțină ireparabilul: a) la magazie se comit fraude; b) după un anumit timp, lucrurile depuse spre păstrare se revînd, dacă procesul se prelungește; c) nu se știe cît poate dura un proces; d) în ultima vreme, pare-se, procesele se prelungesc mult; e) dacă procesul se încheie cu bine, inculpatul primește contravaloarea lucrurilor; f) contravaloarea este, de fapt, derizorie, întrucît contează mita, nu valoarea reală a obiectului; g) prețul seade, an de an, deoarece sumele convenite trec din mînă în mînă. Auditorului nu-i rămîne decît să adere la intenția argumentativă a agresorilor săi, într-o stare de confuzie vecină cu stupefactivitatea.

Convins de propria-i nevinovăție, Joseph K. se simte în putere să se apere singur. La primul interogatoriu el renunță la serviciile avocatului; prim-procuristul Joseph K., pus să aplice legea, atît cît îi cere modesta profesie de angajat, are ambiția de a-și pleda cauza. Punctul litigios al cauzei fiind stabilit – nevinovăția sa -, apărarea vrea să-și atragă acordul juriului necunoscut: "Oamenii aceștia sînt ușor de cîștigat" (p.78), își spune el, preocupat să obțină aplauzele întregii săli, ca semn de bunăvoință și atenție, iar în atitudinea lui trece ceva din plăcerea cabotinului aflat față în față cu publicul.

Pledoaria se construiește "din mers", ca o contestare a argumentului fundamental, expus de judecătorul de instrucție. Joseph K. vrea să zădărnicească ideea pe care o bănuiește preconcepută și transformabilă, fără urmă de vehemență, punctul de dezbătut din discursul muștrător și reprobator al acuzării într-o propoziție care minimalizează



gravitatea obiectului: "S-ar putea să fi venit prea târziu, dar acum sînt aici" (p.78). În postură de avocat, omul nostru admite deci justetea acuzației, pentru a o folosi ca temei antitetic în apărarea propriului adevăr. *Concesia* ce o face tribunalului se dovedește a fi o figură argumentativă eficientă⁹. Consecința e că, după o pauză care traduce ezitarea, judecătorul ripostează în mod cu totul neașteptat, absurd chiar: "Pentru că a întîrziat, K. nu va mai fi anchetat". Hotărîrea trebuie să aibă, bănuim, semnificația unei pedepse, dar murmurul sălii (public și jurați deopotrivă) îl fac să-și schimbe hotărîrea. Judecătorul intervine conciliant, în favoarea inculpatului, cu condiția ca pe viitor greșeala (întîrzierea) să nu se mai repete. Se trece, prin urmare, la ancheta inerentă oricărui început de proces, dar fără întrebarea obișnuită în asemenea situații. Judecătorul va constata, pur și simplu, că Joseph K. este zugrav de profesie, ceea ce îi prilejuiește inculpatului satisfacția unei argumentări care speculează premisa greșită a acuzării. Eroul se dezlănțuie într-o argumentare, cuvînt de viclenie – al victimei încolțite de anchetatori, nu mai puțin viclean decît cuvîntul anchetatorilor. Discursul său se încarcă de figuri retorice, iscusit manevrate, în funcție de contraargumentul judecătorului și de reacția imprevizibilă a sălii de tribunal. Elocvența avocătească nu ezită să prevină atacul acuzator, respingînd acuzația ca neîntemeiată, printr-o contraacuzație: judecătorul l-a făcut "zugrav", admițînd premisa ca evidență. Prin extensie la întregul proces, procedura incorectă înseamnă tot atîtea lucruri prestabilite despre K. *Prolepsa* ca anticipare, formă de apărare preventivă, combate obiecția judecătorului și a întregului tribunal, înainte ca aceasta să fi fost formulată. Mai mult decît atît, obiecțiile combătute sînt absurde: "Nu e vorba de nici un proces", de vreme ce el nu recunoaște procedura. La scurt timp după asta, inculpatul retractează cele spuse, iar procedura este recunoscută ca act de justiție. Intervine atunci *concesia*, ca restrîngere a sferei adevărului. Procedeele folosite la proces constituie o abatere de la justiție, și lui K. nu-i rămîne decît să-și exprime mila față de inechitatea flagrantă. Inculpatul se erijează în exponent al unei mulțimi de victime ale injustiției, și *generalizarea* este argumentul sortit să atragă de partea sa publicul din sală. Vorbitorul trece apoi la *ironie*, *denegație* ce simulează, socratic, modestia și ignoranța, pentru a dobîndi aprecierea superlativă a asistenței. Cel în cauză declară, prin *negare* că urmărește să obțină efecte oratorice, neînsemnate față cu meritele de orator ale oponentului, retor de profe-

sie. Cazul de apărare este expus ca o "anomalie publică", într-o *descripție* amănunțită. Pentru a produce un efect sigur, oratorul de ocazie folosește și *hiperbola* ca exagerare a adevărului: paznicii sînt "grosolani", "canalii", "pentru un tâlhar periculos nu s-ar fi putut lua mai multe măsuri de prevedere" (p.82). Pentru a dispune onoratul public la îngăduință, vorbitorul recurge la *atenuarea* adevăratelor proporții ale cazului judiciar, pînă la gradul de "neplăceri și supărări trecătoare" (p.83), ce ar fi putut fi mult mai grave. În cele din urmă, se ajunge la *negarea* ostentativă a adevărului; procesul nu-l interesează, chipurile, "nici cît negru sub unghie" (p.84). Concluzia, formulată dur, înlătură fără echivoc argumentele acuzării. Dincolo de interogatorii, tribunal, justiție, se află o mare organizație dirijată de *nonsens*. Nonsensul, ca lege diriguitoare, generează corupția, așa că totul devine limpede ca lumina zilei, adevărul acuzatului fiind astfel demonstrat. În momentul de maximă coerență și forță persuasivă, logica și retorica pledoariei lui K. sînt subminate brutal și absurd, de o scenă lubrică în podul-tribunal, "diversiune ce pune capăt seriozității pe care K. o adusese în adunare" (p.85) – comentează naratorul și, o dată cu el, personajul. Avansăm în plin absurd al situațiilor. Se dovedește că argumentarea lui K. s-a construit pe o ipoteză falsă, întrucît acordul ghicit de el în reacțiile publicului era, de fapt, o înșelătoare capcană. Insignele de pe gulerile hainelor trădează apartenența inșilor aflați în sală la organele justiției, iar vehemența pledoariei trece în brutalitate și sarcasm. Gestul are consecințe grave pentru inculpat, deși acesta se prefacă că le ignoră. Pe viitor va fi privat de interogatorii, adică de posibilitatea de a se apăra. Prin atitudinea adoptată la prima întîlnire cu instanța, K. s-a făcut de două ori vinovat.

Prins în meandrele unei logici aparente, cu expuneri succesive de argumente pro și contra, Joseph K. încearcă șansa unei salvări. El apelează la maestrul Huld, expert în procese neobișnuite, numai că acesta, în loc de apărare, instituie o formă nouă de hărțuială a victimei. La întîlnirea pregătită de Huld, între purtătorul de Logos, predicatorul din catedrală, și K. dialogul debutează autoritar cu un cuvînt de putere, căruia vinovatul nu i se poate sustrage. Chemarea la dialog echivalează cu o ultimă clemență. "Vina este dovedită" – îl anunță preotul. Într-o timidă încercare de autoapărare, logica lui K. împrumută argumente care țin tot de arsenalul absurdului. El nu este vinovat, și raționamentul său adună judecățile: El este om, *omul nu poate fi vinovat*, judecată

falsă, în raport cu premisa pragmatică a unui tribunal al oamenilor, dar plauzibilă, adevărată deci, în raport cu premisa unei judecăți supraumane și, în sfârșit, *cu toții* sîntem *oameni*. Dialogul trece în *parabolă*, atunci cînd propoziția se păstrează în litera plauzibilă a realității, dar rezonază ca revelare a unui adevăr ascuns: "Nu vezi oare nici pînă la doi pași?" – îi strigă mînios și compătimitor totodată preotul. Parabola, poveste cu tîlc, desprinsă din scripturile care preced Legea, sugerează omonimia dintre preot și paznicul Legii, dintre Joseph și omul care stă în fața porții. Asemeni omului din fața porții, lui K. i se întredeschide poarta de acces la înțelegerea neînțeleșului. Nu este exclusă nici posibilitatea ca parabola propusă victimei spre dezlegare să dea seama de rătăcirea întru erezie (răzvrătire) sau, de ce nu? despre resemnata întoarcere la adevărul oamenilor. Predica preotului înfățișează diferitele păreri care circulă despre pilda străveche, justificînd, cu lux de amănunte, condiția de dependență și constrîngere a paznicului, inferior, din acest punct de vedere, omului din fața porții, om liber să-și asume opțiunea așteptării în fața Legii. Dialogul filozofic avansează o dată cu obiecția victimei. Omul este cel înșelat și în cazul cînd paznicul vede limpede. Paznicul nu e decît un înșelător, iar înșelarea se răsfrînge nefast asupra omului. Dialogul, condus autoritar de preot, îl apără în continuare pe paznicul porții. În cazul cînd, după prima ipoteză, paznicul ar fi un înșelător, el nu poate fi judecat, aflîndu-se în afara justiției omenești. "A te îndoi de demnitatea paznicului înseamnă a te îndoi de Lege" (p.262), conchide sofistic preotul. Vina lui K. pare a fi tocmai neacceptarea Logosului ca logică de nejudicat, în cutezanța de a judeca omenește o ordine străină umanului. Concluzia lui K. – "a accepta ca necesar ce logic nu este drept" înseamnă pentru el "a face din minciună o lege a lumii" (p.262). Aici se încheie discuția pe tema pildei biblice, fără ca ultima părere a lui Joseph K. să fi fost rostită. Interlocutorul nu-i împărtășește părerea, dar nici nu-l contrazice. Lucrurile au fost spuse, sentința – rostită, și după elucidarea poziției și a opiniei sale, K. este definitiv condamnat. În competiția cu măruntul funcționar de bancă, trimișii Logosului fac risipă de argumente, pentru a convinge un condamnat fără scăpare de supremația necesității enigmatic închise în sine. Pentru Joseph K. tentația hybrisului este prea puternică, iar mîntuirea în resemnata accedere la Necunoscut nu-l poate împăca. Inacceptarea eroică a ilogicului guvernat și impus de Logos îl păstrează pe Joseph K. printre oameni.

13. Dincolo de Bahtin

Situată în istorie, moștenirea critică bahtiniană suscită apropierea unei gândiri estetice seducătoare prin “rigoarea demonstrativă”, prin “precizia și vigoarea metaforică” – am citat-o pe Julia Kristeva, primul comentator al cărților lui Bahtin în spațiul de limbă franceză¹. Neprivilegiată de contemporanii săi, viziunea “subversivă” a filosofului și esteticianului rus antrenează în granițele aceluiași discurs acribia savantului și magia spunerii expresive, care trădează harul scriitorului adevărat.

Riscant ca orice bilanț, succintul nostru decupaj al lecturilor din Bahtin încearcă să rețină acel *dincolo* al textului bahtinian, eliberat de interpreți potrivit cu natura “exploatării” lor critice. Desemnând obiectul, reflecția critică se întoarce, o dată în plus, asupra sa, îndreptînd sensul noutății într-o direcție profitabilă.

Scrieri secunde față cu scrierea dintîi, rețeaua interpretărilor își asumă traducerea și antologarea, însoțite de studii introductive. Bine documentate, cu o cuprindere pertinentă a fenomenului Bahtin, eseurile semnate de Michel Aucouturier² și Marian Vasile³ recompun și valorizează ideile de forță ale modelului, cu o participare empatetică la judecățile originare.

Dintre noutățile capitale ale demersului bahtinian, *dialogul* atrage îndeosebi privirile, favorizînd corelații cu tendințe și cristalizări ale criticii literare din ultimele trei decenii. Aducînd dialogul în primul plan al discuției, exegeții propun explorări ale acestui concept fundamental, producător de efecte simptomatice pentru respectivul program.

I. Dialogul și poetica "sociologică"

Lingvisticii pure Mihail Bahtin îi rezervă studiul limbii (*langue*), "realizat prin abstragerea de la viața concretă a cuvîntului", pe cînd metalingvistica se ocupă de *cuvînt* (*slovo* – în rusește), adică, spune el, de "limbajul viu și concret, luat în ansamblu"⁴. S-ar putea crede că termenul *cuvînt* ar fi echivalentul vorbirii (*parole*) din paradigma saussuriană. Explicitări și nuanțări ulterioare vin, în discursul lui Bahtin, să risipească această presupunere. Abordarea textului literar se vrea poetică, într-adevăr poetică, metalingvistica vizată nefiind altceva decît clasică stilistică, iar opoziția *langue* / *parole* se dovedește ineficientă. Adecvarea poeziei la obiectul poetic presupune luarea în considerație a relațiilor dialogale: "Miezul problemei nu stă propriu-zis în prezența anumitor stiluri de vorbire, dialecte sociale etc., prezență constatată cu ajutorul unor criterii pur lingvistice, ci în a vedea sub ce unghi *dialogal* ele se confruntă ori se înfruntă în opera respectivă"⁵.

Pe terenul neexplorat pînă atunci al vieții cuvîntului, unitățile extralingvistice – dialogice și monologice – iau locul mai vechilor distincții. Fără a urma deci modelul lingvistic, poetica va opera cu mari unități de discurs. Raporturile examinate de lingvistică – cele logice și obiectual-semantice, *monologice*, în accepția lui Bahtin, pentru a deveni *dialogice*, trebuie "să-și afle o întrupare, adică să între într-o altă sferă de existență: să se transforme în cuvînt, adică în *enunț*, și să dobîndească un *autor*, adică pe creatorul enunțului dat, a cărei poziție o exteriorizează"⁶. Acest cuvînt bivocal (difon), discurs dialogic sau, altfel spus, cuvîntul pătruns de vocea străină, se manifestă în realitatea social-ideologică vie a limbajului: "Cuvîntul limbajului este un cuvînt pe jumătate străin. El devine «propriu» în momentul cînd vorbitorul îl populează cu intenția sa, cu accentul său, cînd își însușește cuvîntul și îl antrenează în aspirația sa semantică și agresivă"⁷. *Monologice* vor fi, prin forța lucrurilor, genurile (speciile) poetice, arată Bahtin, întrucît unitatea limbajului poetic, intenționalitatea directă a acestuia suscită o anume consecvență monologică: "Despre ceva străin, poetul vorbește tot în limbajul propriu. Pentru prezentarea unei lumi străine, el nu recurge niciodată la limbajul altuia ca mai adecvat acestei lumi"⁸. Chiar atunci cînd avangardiștii propun limbi "particulare", acestea rămîn, în esența lor, *monologice*: "Ideea unui limbaj special, unitar și unic al poeziei,

este un filosofem utopic, caracteristic discursului poetic: la baza lui stau condițiile reale și cerințele stilului poetic care satisface doar limbajul direct intențional, din al cărui punct de vedere alte limbaje (limbajul vorbit, limbajul de afaceri, al prozei etc.) sînt considerate ca obiectuale și nicidecum egale cu el”⁹. În polemica mascată ce o poartă cu poetica lingvistică a lui Tînianov, Eichenbaum și Viktor Vinogradov în problema *skazului* (povestire directă la persoana I), a stilizării și parodiei, Bahtin contestă abordarea stilistică, numai stilistică, a plasării în același plan a cuvîntului autorului, cuvîntului naratorului și cuvîntului personajului. Desprinzînd o atitudine acut dialogică în relația celor trei locutori, Bahtin se întoarce la teoria genurilor, care se centrează pe enunțuri (“vocea” autorului, “vocea” naratorului). El demonstrează că discursul autorului devine o *image* a limbajului, redare nu mai puțin dialogică, (pătrunsă de “vocea” străină), decît discursul personajului sau al naratorului. “Poetica se ține scai de lingvistică, temîndu-se să se depărteze mai mult de un pas (la majoritatea formaliştilor și la V.M. Jirmunski); ba uneori tinde să devină un sector al lingvisticii (la V.V. Vinogradov)” – exclamă malițios Bahtin¹⁰.

O poetică prin excelență *sociologică* ar fi demersul critic la care ne referim. Epurat de individualul reductibil la psihologic faptul plonjează în social, în obiectivitatea din afara noastră. Profesia, partidul, individul, generația, vîrsta vorbitorului sînt constituenții care populează cuvîntul cu accente și intenții proprii. Pentru Bahtin, limbajul este, cu asemenea accente, o saturare socială și ideologică vie, “o opinie plurilingvă”, iar poetica profesată de el este una sociologică. Alte scrieri de autori aparținînd “Cercului lui Bahtin” își revendică, încă din titlu, specificarea de poetică sociologică; *Cuvîntul în viață și cuvîntul în poezie. Cu privire la problemele de poetică sociologică* se intitula un studiu din 1926, semnat de V.N. Voloșinov, atribuit, din motive ușor bănuibile, lui Bahtin¹¹. Michel Aucouturier credea chiar că această “socializare” afișată încă de primele studii bahtiniene ar fi, nu în ultimul rînd, “o cerință de principiu”, o stratagemă pentru a evita anexarea esteticii sale la infrastructura economică, după modelul sociologiei lui Plehanov¹². În prelungirea preocupărilor de poetică sociologică ale lui Bahtin, se conturează disciplina *praxematicii*, ca o “lingvistică a vorbirii care ține cont de variabilitatea socio-istorică”¹³.

II. Dialogul și poetica enunțării

Povestirea (*récit*) inserată în discurs devine element de discurs, ne previne G. Genette¹⁴. Discursul însuși se modelează dialogic, știut fiind că cel mai simplu enunț se convertește în dialog, în virtutea statutului de supracategorie cu care M. Bahtin investește principiul dialogic*.

În cartea sa despre Dostoievski autorul rus clasifică formele de discurs (cuvânt) după gradul de dialogizare internă, deosebind trei tipuri fundamentale pentru teoria enunțării:

- I. Cuvântul direct, orientat nemijlocit către obiectul său, ca expresie a ultimei poziții semantice a vorbitorului.
- II. Cuvântul obiectual (cuvântul personajului întruchipat).
- III. Cuvântul axat pe cuvântul străin (cuvântul difon)¹⁶.

Preluând clasificarea, celebră deja, a lui Bahtin, Julia Kristeva surprinde un dialogism intrinsec în (chiar) cuvântul direct. Discursul denotativ (științific) și cel istoric înglobează urme ale psihismului scriiturii, manifestare a dialogului cu sine însuși, distanță pe care autorul de discurs o ia față de propria-i persoană, în sfârșit, dedublare a scriitorului în două instanțe: subiectul enunțării și subiectul enunțului¹⁷. Față cu subiectul enunțării, subiectul enunțului nu este altceva decât destinatarul dialogului la nivelul textului (al semnificatului). În acest du-te-vino al subiectului și destinatarului de discurs, între scriitor și cititor, textul devine dialogul a două discursuri (enunțuri). Subiectul enunțului reprezintă subiectul enunțării, fiind, totodată, reprezentat ca obiect al subiectului enunțării. El este *personajul* (dialogic), în care se ascund subiectul povestirii (autorul) și destinatarul ei. Extrapolând matricea dialogică la discursul științific și istoric, J. Kristeva ajunge la concluzia că dialogismul pătrunde subiectul enunțării și subiectul enunțului, astfel încât ele sînt, rînd pe rînd, semnificant și semnificat, ca într-un joc al permutărilor. Acest tip de cercetare aplicată narațiunii și romanului desființează distincția dintre semnificant și

* Pentru Mihail Bahtin *dialogul* este cheia de boltă a sistemului, principiul ontologic al naturii umane înseși. De la *limbajul romanului dostoevskian* dialogul se extinde ca funcționalitate a *romanului* în general, apoi a *tuturor genurilor literare*. Criticul Bahtin este concurat de filosoful Bahtin, observă cu îndreptățire Vasile Marian. Gîndirea bahtiniană descoperă principiul dialogic organizînd conștiința umană, în cele din urmă – cultura universală, viața însăși, concluzionează comentatorul român¹⁵.

semnificat. Raportul dialogic instalează în locul lor un dublu semnificant, adică un semn dublu. În ciuda intenției autoritare, absolute (*cenzură, Dumnezeu, comunitate*), ce vrea să facă abstracție de prezența *celuilalt*, cuvântul (discursul) se manifestă simultan ca existență, în același enunț, a vocii proprii și a vocii celuilalt¹⁸. De altfel, interesul precumpănitor pentru *semn* (*semnificant*) acceptat ca ideologem, canal de comunicație și nu semnificație, îl și înscrie pe Bahtin printre precursorii semioticii contemporane, observă Király Gyula și Kovács Árpád în introducerea la antologia de poetică rusă¹⁹, ca și M. Aucouturier în studiul amintit mai înainte.

Din lecția dialogismului bahtinian Kristeva deduce două modele de organizare a narațiunii, după care se determină apartenența textului scris la genul epic sau la roman. Epicul se caracterizează printr-un destinatar (*comunitate, Dumnezeu*), entitate extratextuală, situație când naratorul împărtășește într-un tot punctul de vedere al comunității, ceea ce face imposibil dialogul. În cazul romanului, destinatarul discursului scris (interlocutorul) este scriitorul, el însuși fiind un cititor al unui alt text. Oricât ar părea de bizar, interlocutorul scriitorului se ascunde într-un alt text. Structura dialogică se conturează ca ambivalență deci, în funcție de celălalt text. Grade diferite de organizare a raportului dintre subiectul enunțării și subiectul enunțului asigură forme diferite de narațiune (specii narrative):

1. Tehnica cea mai simplă a povestirii primitive decurge din coincidența subiectului enunțului (personajul) cu subiectul enunțării (autorul): *Se spune, El spune, N. spune*.
2. Coincidența de mai sus se transferă în persoana I a narării.
3. Subiectul enunțului coincide cu destinatarul, povestirea este o relatare la persoana a doua.
4. Subiectul enunțului coincide cu subiectul enunțării și cu destinatarul, romanul fiind o punere în discuție a scriiturii dialogale, lectură a unei opere literare exterioare discursului.

Într-un studiu mai vechi al "Cercului lui Bahtin", datat 1926, Tzvetan Todorov recunoaște un alt factor catalizator al enunțării și anume *situația* enunțului, contextul său (extraverbal). El se concretizează în orizontul spațial comun locuitorilor (unitatea vizibilului), în evaluarea comună a situației, precum și în cunoașterea și acceptarea situației comune celor prinși în dialog (discurs). Această situație pătrunde în enunț ca parte verbalizată subînțeleasă (nerostită). Modelul de comunicare instituit de Bahtin se bazează pe enunțuri care circulă între locutor

și auditoriul său, spune Todorov, unități minimale de o altă cuprindere decât frazele din codul lingvistic prefigurat de Jakobson²⁰.

Structura povestirii, prospectată după scheme logice și retorice, cu funcțiile și indiciile ei, în studiile formaliştilor ruși, apoi de Claude Brémont, Roland Barthes, Tz. Todorov și Genette, la analiza în cheie transfrastică nu-și pierde relevanța. "Recunoscând valoarea incontestabilă a acelor cercetări, putem să ne întrebăm dacă nu cumva caracterele apriorice ale meta-lingvajului ierarhizant sau eterogen pentru povestire nu o împovărează prea mult și dacă demersul naiv al lui Bahtin, centrat pe cuvânt și pe capacitatea sa ilimitată de dialog (de comentare a unui citat) nu e mai simplu și totodată mai edificator", se întreabă Julia Kristeva în finalul unei cercetări, edificatoare ea însăși pentru valențele textului bahtinian de a angaja naratologia pe căi mai puțin întortocheate, mai simple și mai limpezi²¹. Punând în joc principiul dialogic, enunțul și enunțarea nu încheie, ci inaugurează o poetică a enunțării, nu mai puțin coerentă decât poetica sociologică.

III. Dialogul și alteritatea

Sistematica speciilor narative, propusă de Kristeva, readuce în actualitate alteritatea ca manifestare a scriiturii literare. Mutate în plan literar, gradele diferite de evaluare a raportului dintre subiectul enunțării și subiectul enunțului devin tot atâtea variații ale distanței (proximității) dintre locutorii discursului. Alteritatea scriiturii literare rezidă ca potențialitate în vorbirea cotidiană, ne reamintește Augusto Ponzio în studiul său, *Alterité et écriture d'après Bakhtine*²².

Cercetarea aplicată comunicării cotidiene îi revelase lui Bahtin prezența covârșitoare a aptitudinii dialogice de a răspunde la cuvânt prin cuvânt. Ponderea pe care o capătă "enunțul altuia, cuvântul, printre obiectele vorbirii, ca obiect al unei redări interesate, al unei interpretări, al unei discutări, al unei aprecieri, al unei combateri, al unei sprijiniri, al unei dezvoltări ulterioare"²³ atestă valențe dialogice, pe care romanul le va fructifica în propriul său interes, transformând formele de redare a discursului *altuia* într-o nouă unitate. Recapitulând etapele prin care trece elaborarea conceptului de alteritate la Mihail Bahtin, Augusto Ponzio se oprește la studiul din 1929, *Ekspoziciia problemî "ciuioi reci"* [*Date generale privind problema "vorbirii directe"*], lucrare atribuită formal lui V.N. Voloșinov, unde vorbirea directă, indirectă și

indirect-liberă sînt tratate ca forme de discurs raportat, percepere activă a discursului străin²⁴.

Exigențele discursului literar suscită grade diferite de apropiere între erou și autor, pe o scală ce se întinde de la autobiografia literară, confesiune, poezie lirică pînă la roman. Chiar atunci cînd apropierea tinde la identificarea celor două ipostaze ale discursului literar, distanța nu poate fi eludată. Ea există ca o condiție *sine qua non* a textului literar: "Cuvîntul folosit între ghilimele, adică perceput și utilizat ca un cuvînt al altuia, și același cuvînt (sau altul) fără ghilimele. Gradație infinită în formele de alteritate (sau de asimilare) a cuvîntului. Distanța variabilă care îl separă de locutor. Cuvîntul se situează la niveluri variate, la distanțe variate în raport cu nivelul unde se situează cuvîntul autorului. Există nu numai discursul indirect-liber, ci și celelalte forme ale discursului străin, ascuns, semi-ascuns, difuz", formulează Bahtin problema alterității în tezele publicate postum²⁵. Pătrunse de cuvîntul indirect vor fi, în accepția bahtiniană, chiar și specii și subspecii ale poeziei lirice, precum lirica horatiană, poezia lui Villon, Heine, Annenski și Laforgue, unde imaginea dialogizată a discursului străin e prezentă, însă fără tonul cuvîntului și accentelor străine. În drumul spre intențiile verbale ale subiectului enunțării, obiectul reprezentat (cuvîntul străin) se refractă în mediul cuvintelor străine, și această străbatere a atmosferei străine acordă valoare estetică discursului străin. Alteritatea există deci ca predispoziție a cuvîntului artistic, ce convertește în măsură diferită însuși romanul, regele speciilor dialogice.

Alteritatea ca principiu constitutiv al esteticii sale fusese numită încă din 1924, în studiul lui Bahtin, *Problema conținutului, a materialului și a formei, ca situate în afară* (în original: *vnenahodimost*; în traducerea lui Todorov – *exotopie*). Ea definește o condiție necesară a formei artistice în general și anume, poziția de contemplator al evenimentului, în afara lui, ceea ce permite procesului artistic "să unifice, să modeleze și să finalizeze evenimentul din exterior"²⁶. Această poziție valorică în afara conștiinței cognitive, ce se aplică materialului operei, o va întruchipa și îi va da înfățișarea exterioară, spune Bahtin. Cînd trece din planul filosofiei estetice la esteticul propriu-zis, de la general la particularul românesc și al romanului dostoevskian în speță, alteritatea ca existență privită dintr-un punct de vedere diferit de ea însăși introduce o nouă poziție a autorului față de eroul său. Toate cuvintele străine (optici străine asupra lumii, străine de personaj, prin urmare) sînt atrase în dialogul său, îl combat sau îl aprobă. În "marele dialog" al romanului dostoevskian autorul intră ca participant egal cu personajele sale.

Cuvîntul autorului se întrepătrunde cu cuvîntul *celuilalt* sub diferite unghiuri dialogale. Față de acest absolut dialogic, scrierile lui Tolstoi (romanele în mai mică măsură) manifestă un dialogism timid, fiindcă – tot Bahtin ne-o spune – “autorul nu vorbește cu eroul său, ci despre el, ultimul cuvînt îi aparține autorului. Tolstoi nu se poate plasa în afara propriei conștiințe, nu poate întîlni cuvîntul personajului în același plan dialogal”²⁷. Afirmatia categorică, suspectă de părtinire, se corectează oarecum în favoarea lui Tolstoi, cînd Bahtin abordează diferența dintre discursul poetic și discursul romanesc (în 1934-1937). La sentimentaliști, la Chateaubriand și la Tolstoi intenția (cuvîntul) direct mimînd naivitatea capătă, în condițiile romanului autentic, o tentă de polemică internă și se dialogizează, cu sau fără voia ei²⁸.

Speculînd pe seama alterității, ca achiziție a criticii bahtiniene, Ponzio transferă discuția în planul receptării și deosebește în acest context o situație în afară (exotopie), independență chiar, a operei față de autorul său. Pentru cultură, ar fi spus Bahtin, privirea din afară revelează mai complet și mai profund valoarea operei, pentru că “în domeniul culturii, exotopia este motorul cel mai puternic al comprehensiunii”²⁹.

Se poate deduce că alteritatea gîdită de Bahtin trimite la o altă logică decît cea clasică a identității. Ea presupune un spațiu al logicii relației și ambivalenței, altul decît cauzalitatea și finalitatea gîdirii aristotelice.

IV. Dialogul, carnavalescul și parodia

După un excurs strălucit în preistoria romanului, Mihail Bahtin are toate motivele să afirme că tradiția carnavalescă a antichității tîrzii se păstrează neștirbită, subminînd monologismul oficial, pînă la romanul lui Dostoievski. Dezvoltînd ideea, J. Kristeva avansează supoziția că, absorbit de romanul lui Rabelais, Cervantes, Swift și Dostoievski, carnavalescul animă și alte forme romanești, plasate mai aproape de noi în timp, “subversive” prin contestarea dumnezeirii și / sau a autorității și legii sociale, de la Lautréamont și Kafka la Joyce. “Cultura populară a rîsului”, cum o numea Bahtin, întreține vie ambivalența funciară a cuvîntului hibrid (bivocal), teoretizată de esteticianul rus în studiul său, *Discursul în roman*, făcînd posibilă co-existența tragicului și derizoriului, a morții și a rîsului. Oricît ar fi de legat de parodie, carnavalescul care abolește distanțele și asociază polarități incompati-

bile este totuși altceva decât parodia. Cuvîntul parodic, precizează autorul în *Problemele poeziei lui Dostoievski*, tinde să se desfacă în două cuvinte directe, monologice, opuse și ostile unul altuia, cînd se activează gîndirea (vocea) străină. Coloratura pe care o imprimă accentele cuvîntului străin în cuvîntul propriu "lucrează" în favoarea cuvîntului propriu, co-existența vocilor nu e ambivalență, pentru că dominantă rămîne vocea proprie. Spre deosebire de cuvîntul parodic, elementul carnavalesc se bizuie în întregime pe ambivalență, sesizează J. Kristeva: "În societatea modernă, arată ea, [carnavalescul] conotează în general o parodie, deci o consolidare a legii; există tendința de a oculta aspectul *dramatic* (distrugător, cinic, revoluționar), în sensul unei *transformări dialectice* a carnavalului, pe care Bahtin pune accentul cu îndreptățire și pe care îl regăsește în menippee sau la Dostoievski. Rîsul carnavalului nu e, pur și simplu, parodie: el nu este mai mult comic decât tragic; el este și una, și alta, în același timp [...]. Scriitura modernă oferă multe exemple flagrante de asemenea scene generalizate, care sînt legea și un *altceva*, cînd rîsul încetează, căci nu e parodie, ci *distrugere și revoluție* (Antonin Artaud)"³⁰.

Revenind la Bahtin, să ne reamintim că, în notația sa, parodia Evului Mediu se bucura de o libertate recunoscută, legalizată chiar. Rîsul și tichia de măscărici erau respectate la sărbătorile religioase și în creațiile școlare, iar hibridul parodic, fie el parodie sacră, fie satiră parodică, era tendențios, favorizînd, prin îngroșarea cuvîntului străin, propriul cuvînt³¹. Prin urmare, Julia Kristeva nu exagerează, vorbind de o consolidare a legii (normalului) prin parodie.

V. Dialogul și intertextualitatea

Dacă nu ar fi fost întîlnirea cu textul lui Mihail Bahtin, poate că și conceptul de intertextualitate, esențial pentru teoria telquelistă a textului, ar fi întîrziat să apară. Un enunț memorabil din des citatul *Discurs în roman* ("proza romanească se naște și se elaborează în procesul traducerii libere (modelatoare) a operelor «străine»"³²), cu referire la specificul și începuturile romanului, devine reperul așteptat. Dezvoltat prin transformări succesive, plurilingvismul romanului (în termenii bahtinieni) își confirmă productivitatea în forme romanești ce fac posibil momentul Dostoievski. Romanul polifonic dostoievskian absoarbe materialul anterior, astfel că în cea mai importantă variantă

romanească din epoca modernă se pot descifra urme din Lewis, Radcliffe și Walpole, din E. Sue și Balzac, din Hoffmann și Apuleius, din literatura apocrifă și legenda hagiografică a creștinătății. Extrapolând trimiterea la spațiul de manifestare a textului pe dimensiunea sa verticală, Julia Kristeva identifică intertextualitatea ca mod în care textul este orientat spre corpusul literar anterior sau sincron. Relația dintre text și contextul său aduce în planul conștiinței ideea că textul este o încrucișare de cuvinte (texte), unde se citește un alt text (cuvânt). *Cuvântul* (discursul), unitatea minimală a textului, devine *mediatorul* care plasează textul în ambianța culturală și istorică. "Orice text se construiește ca mozaic de citate, orice text este absorbție și transformare a unui alt text"³³, conchide Kristeva, păstrându-se aproape de elaborarea bahtiniană. Numai că Bahtin avea în vedere o relație dialogică, schimb de voci, subiectivități, iar interpreta sa își edifică propria teorie ca schimb de texte. Este o înlocuire de termeni, propice pentru edificarea *intertextualității* (prin analogie cu intersubiectivitatea), fără de care înțelegerea *textului* (și a romanului în speță) ca practică semiotică în care pot fi sintetizate mai multe enunțuri, cu traiectoriile lor, nu ar fi fost posibilă. De menționat și ambiția textualistei de a evita primejdia "izvorismului", a detectării, pur și simplu, a surselor livrești, ținând cont de modalitatea transformățională de lectură. Prin extensiune, *ideologemul* se definește la aceeași Kristeva ca funcție intertextuală ce îndeplinește două condiții: a) se citește la diferitele niveluri ale structurii textului și b) se întinde de-a lungul întregului său traiect, conferind textului coordonate istorice și sociale.

Plasarea textului la intersecția cu alte texte pe care le citește (le acceptă) sau le respinge fusese prefigurată de Bahtin; în loc de *cuvânt* (voce) să punem *textul*, și exprimarea, fără forțări, o va descoperi pe Kristeva în Bahtin: "Cuvântul trăiește la frontiera dintre contextul său și contextul străin"³⁴.

Intertextuale ar fi, pentru Tzvetan Todorov, și tipurile de discurs extraliterar. Dintre acestea rolul intertextualității ar fi minim în cazul științelor naturii, care pun discursul străin între ghilimele. Este evident totuși că discuția la care trimite comentariul lui Todorov avea în originarul bahtinian accepția strictă de intersubiectivitate: "Fenomenul dialogizării interioare este prezent într-o măsură mai mare sau mai mică în toate domeniile vieții cuvântului. Dar dacă în proza extraliterară (familiară, retorică, științifică), de obicei dialogizarea se izolează într-un act de-sine-stătător și se manifestă în dialogul direct sau în alte forme distincte, exprimate compozițional, ale delimitării sau polemicii

cu cuvîntul străin (al altuia), în schimb, în proza artistică, mai cu seamă în roman, dialogizarea străpunge din interior însăși conceperea de către discurs a obiectului său și a expresiei lui, transformînd semantica și structura sintactică a discursului”³⁵. Ar fi totuși excesiv să căutăm legături și raporturi textuale peste tot, chiar și acolo unde intenția spunerii, univoce în *Discursul în roman*, nu vizează altceva decît intersubiectivitatea.

VI. Dialogul și interacțiunea verbală *

Ne-am putut convinge că translingvistica (poetica, de fapt) bahtiniană se revendică *de la și împotriva* lingvisticii. E rîndul lingvisticii acum să-și ia revanșa. Prea au fost dese reproșurile privind mărginirea ei, incapacitatea de a surprinde adevăratul dialog al lucrurilor. Un avans considerabil înregistrează, în acest sens, lingvistica ce-și propune să investigheze interacțiunea verbală, cu punctul de pornire în acțiunea locutorie.

În interesul crescînd al lingviștilor contemporani pentru conversație ca formă de comunicare verbală întrevădem dorința de a lărgi sfera de cuprindere a lingvisticii, prin anexarea unor domenii de frontieră, care să o apropie mai mult de spontaneitatea vieții. Convocate la festinul locuționar, lingvistica structurală, distribuționalismul american, școala lui Benveniste și cea a lui Jakobson se dovedesc insuficiente pentru a organiza proiectul ambițios. Lingvistica pură trata enunțurile limitativ, ca simple informații; lingvistica ilocutorie ține seama de caracterul activ al enunțurilor, comunicarea instituindu-se ca schimb de enunțuri performative. De această dimensiune activă a elementelor ilocutoriei se apropie și lingvistica structurală, dar cercetarea se oprește la cîteva forme de limbă, abstracții pe care demersul pragmatic le generalizează în funcția ilocutorie constantă a performativelor. Există, prin urmare, primejdia de a favoriza studiul actelor de limbă, în detrimentul actelor de discurs. Teoria recent promovată a interacțiunii verbale se constituie la întîlnirea actului de limbaj care este conversația cu interacțiunea verbală, în stare să ofere dezlegarea logică a comportamentului de limbaj în cazul respectiv. Se recunoaște astfel insatisfacția pe care o

* Acestei chestiuni revista "Langages" îi consacră în întregime un număr: *Dialogue et interaction verbale* par Louis Guespin, 1984, nr. 74 (juin), 124 p.

încearcă studiile de analiză conversațională, centrate exclusiv pe figura locutorului, iar "calul de bătaie" în construirea noului concept nu poate fi decât principiul dialogismului, elaborat de Bahtin. Trecut prin filtrul interpretărilor postbahtiniene, dialogul revine spectaculos în atenția lingviștilor. Nu încapă îndoială că dialogul nu mai poate fi acum realitatea descrisă de formalistul rus, Lev Iakubinski, în 1923, adică o formă de comunicare verbală directă, orientată spre un interlocutor (receptor), bizuindu-se pe un fond aperceptiv de receptare³⁶. A vorbi cu un altul înseamnă, pentru lingviștii zilelor noastre, după lecția lui Bahtin, a te adresa cuiva în stare să reacționeze la mesaj, nu numai să anunțe primirea acestuia. Se pune accentul pe situarea în afară a partenerului de dialog, partener ce trebuie incitat de către vorbitorul care inițiază conversația. Bahtin-Voloșinov va fi deci referința de bază, și prima trimitere va invoca definiția semnului ca "rezultantă a unui consens între indivizi socialmente organizați în cursul unui proces de interacțiune"³⁷. Definiția reține atenția cercetătorului francez prin faptul de interacțiune pe care îl conține. Nu mai contează acum apartenența semnului la limbă sau la vorbire. Reacția de răspuns va fi definită tot după Bahtin (Voloșinov): "Comprehensiunea este un răspuns la un semn cu ajutorul altor semne"³⁸. Alte enunțuri, din aceeași sursă, sînt invocate de Louis Guespin pentru a întări semnul ca produs al interacțiunii dintre locutor și auditor. Semnul nu este doar un stimul care antrenează o reacție: el nu există decât în interacțiune, este produs materialmente prin anticiparea interacțiunii. Lingvistica polemică prefigurată de Bahtin-Voloșinov depășește înțelegerea abstractă a limbii, enunțul monologal izolat de context, dar și soluția mecanicist-behavioristă a faptului de limbă – producție psiho-fiziologică. Obiectul de studiu al noii lingvistici va fi semnul (pornind de la cineva, orientat spre altcineva), elaborat de ambii parteneri ai dialogului – locutorul și auditorul său. *Cadrul* în care se desfășoară interacțiunea verbală, după ce "noua lingvistică" a completat informația cu detalii numeroase privind sisteme codice, cum sînt kinezica și proxemica, evident, preocupate de *situația* interacțiunii, cadrul deci a fost raportat exclusiv la familie sau la raporturile și contradicțiile de clasă. Ultima latură a programului de studiu trădează direcția și ideologia marxistă, îngust sociologizantă, căreia Bahtin-Voloșinov nu a(u) putut să se sustragă cel puțin declarativ. Ca reparație, Guespin vrea să concilieze excesul empirist și cel obligat ideologiei oficiale din Rusia stalinistă, în conceptul de personalitate articulînd raporturi sociale³⁹. Vidul pe care îl prezintă în teoria lingvistică bahtiniană ignorarea, din considerente deja

anunțate, dinamicii sistemului asupra interacțiunii verbale se compensează în noua teorie prin apelul la achiziția americană (G. Bateson) a dublei naturi a mesajelor: mesaje cu referință exclusivă la situația dată și metamesaje ("metacomunicative"), venind dinspre coduri lingvistice (dicționare, gramatici), experiență locutorie, atitudini metalingvistice diverse. Acestea din urmă pot deranja comunicarea sau o pot facilita printr-un reglaj dialogic eficient. Această *dublă constrângere* (revenirea interacțiunii moarte asupra interacțiunii vii), în termenii propuși de L. Guespin, nu înseamnă nicidecum ignorarea aportului esențial al școlii rusești la construirea reflexiei asupra interacțiunii verbale. Eclectismul firesc legitimează sprijinirea noii teorii pe achizițiile metodei structurale a lui Harris, pe analiza discursului, în varianta Lacan, Benveniste și Jakobson și, nu în ultimul rând, pe analiza discursului la Bahtin. De altfel, arată L. Guespin, preocupări bahtiniene privind analiza discursului manifestă similitudini importante cu cercetarea lingvistică franceză a discursului, din ultimele două decenii⁴⁰.

Teoria praxematică a interacțiunii verbale, pusă în lumină de cercetările aplicative din "Langages" (nr. 74 din 1984), prin refuzul problematicii semnului în favoarea *praxemului* ("unitate practică a producției de sens") trimite iarăși la studiile "Cercului lui Bahtin". Prin accentul pus pe semantică (edificarea praxemului) și pe semiotica fixării praxemului în cuvânt se evidențiază constanta dinamică, atât de necesară teoriei comunicării ca interacțiune verbală. În felul acesta distincția, stabilită de Benveniste, între planul semantic și planul semiotic se abolește într-un timp (proces) al producției de sens care ține seama de datele psiho-sociale, de condițiile sociale ale discursului, de condiția indivizilor prinși în actul interactiv de comunicare. Mărcile dialogismului conținute de lectura pe care subiectul discursului le descoperă în propriul text, diferitele modalități de reformulare a propriului discurs (*schimburi*, în acceptul lui J. Dubois și J. B. Marcellesi) indică o situație nouă, ținând de receptare și anume, aptitudinea subiectului enunțării de a-și reconsidera propria spunere. Studiul dialogismului și analiza discursului (cantonat în vorbire) contribuie, din direcții contrare, la edificarea unei științe și unei practici a interacțiunii verbale, ca formă de lingvistică socială. Noua știință își dobândește identitatea prin apelul la un orizont problematic eterogen. Printre întemeietori, Bahtin-lingvistul și metalingvistul figurează la loc de cinste.

Dincolo de Bahtin curiozitatea dialogică descoperă virtutea comprehensivă a unei gândiri întoarse în sine și spre lume, cu o deschidere promițătoare de alte posibile revelații stimulative de noutate critică.

II

DE LA POETICA TEXTULUI DRAMATIC LA REPREZENTAȚIE

1. Dialogism și teatralitate

Luînd în considerație ce afirmau Julia Kristeva și alți semioticieni, am fi tentați să acordăm teatralității accepția extremă de teatru ca loc privilegiat al gestului, spațiu unde domină inteligența corpului uman. Dialogic, adică bahtinian pătrunzînd în “cuvîntul” (citește: discursul critic) al partizanilor teatralității, teatrul nu are – sau nu ar trebui să aibă – nimic a face cu forma de comunicare verbală, el (teatrul) fiind cu totul altceva, un fel de limbaj primar, autarhic, de unde și pledoaria întoarcerii spre începuturi, spre un zero neverbalizat încă, gestual, împins în încercările de happening pînă la interdicția de a rosti vorbe. Altfel spus, “călușul în gură” semnifică în spectacolul de stradă sau / și de hangar autonomizarea imaginii vizual-corporale ca desprindere de stratul lingvistic, un stadiu mai apropiat de *etapa iconică* a artei japoneze. Prin urmare, teatralizarea ar fi beneficiul exclusiv al reprezentăției.

Față de premisa jocului de-a necuvintele, ne luăm libertatea, mai “europeană”, de a nu vibra la unison cu idealul happeningului participativ, un terorism nu tocmai subtil impus spectatorului. Să optăm, pragmatic, pentru *teatralitatea* înțeleasă ca predicție, reguli ce modelează, încă *din text*, spectacolul, cu sau fără voia autorului, bineînțeles, dacă acesta este dramaturg, și mai mult, fără voia regizorului. O specificitate, scriitură teatrală care precede și însoțește reprezentația, – ne-o spune Anne Ubersfeld -, un sistem de constrîngerii formale deloc neglijabile, ce sălășuiesc în însăși structura textuală – adaugă Régis Durand și Kaisergruber, “o interacțiune și un produs al diferitelor

moduri de structurare, narativă sau «actanțială», semnificantă sau paradigmatică... dialogală sau performativă”¹.

Cu o corecție necesară: și narativă, și actanțială, și semnificantă, și performativă, pentru a acoperi realitatea mult mai bogată a reprezentăției. Esența teatrală ține de *conflictul, confruntarea* prezentă în structura profundă actanțială a textului. Ea poate fi valorizată în cel puțin două descrieri, două modalități de lectură, modalități ce nu se exclud, ci glisează într-o unitate a contrariilor specifică teatrului. Regizorul în spectacol poate favoriza unul dintre modelele actanțiale. În aceasta rezidă, de fapt, teatralitatea. *Dialogul* funcționează ca mod de verbalizare a conflictului, semiotic spus, ca verbalizare a modelelor actanțiale, constituind, după noi, condiția necesară, dar nu suficientă, a teatralității. Dinamica relațiilor interverbale ca formă de confruntare dintre personaje deplasează în structura de suprafață a textului dramatic conflictul actanțial. Întinderea prezențelor-replici (măsurate de un cercetător ca Solomon Marcus) dă seama numai despre strategia formală a discursurilor, ca și numărul prezențelor scenice ale unui personaj, de altfel; oricât de exacți s-ar dori acești parametri, esențială pentru înțelegerea teatrală a textului rămîne, totuși, identificarea modelului actanțial.

Dialogul ca formă de controversă, conflict, confruntare (dialoghez – deci exist – se poate rezuma aforistic specificul gândirii bahtiniene) presupune o concepție dialogică despre literatură, pornind de la situația artistică distinctă a romanului dostoevskian, o metacritică deci, aplicată romanului în general.

Dialogismul la nivelul romanului, depășind *dialogul* ca procedeu compozițional – schimb de replici –, se exercită ca dialog potențial, nefiind altceva decît “discursul altuia în limbajul altuia”. Cu alte cuvinte contează dialogizarea interioară a discursului, constituită în interacțiunea cu “cuvîntul” străin. Cuvîntul bivocal, prin urmare, presupune dialogul disimulat ca ciocnire a două voci, două enunțuri: “întonația vie și răsunătoare monologizează (însă) cuvîntul mult prea mult și nu poate fi dreaptă cu vocea străină din el”².

Dialogul absoarbe în forma cea mai completă *romanul*, romanul și nu *drama*, – spune Bahtin –, deoarece “dialogul dramatic este determinat de conflictul indivizilor în cadrul aceluiași univers și al aceluiași limbaj unic”³.

Limbaj unic? Credem că rezerva provine mai curînd din restricțiile formale ce țin de teatralitate, limitînd simțitor modalitatea dialogică.

Paradoxal, dar așa stau lucrurile: dialogul (partea verbală a textului, preponderentă în piesa de teatru) poate reține numai o parte din dialogismul (polifonismul) specific romanului. Romanul lui Dostoievski *Demonii*, confruntat cu piesa lui Camus, *Posedații*, sprijină afirmația noastră. Adaptarea romanului dostoievskian este, în opinia curentă, cea mai bună dintre cele realizate pînă acum (am spune doar: cea mai acceptabilă în multitudinea de variante pentru scenă). Albert Camus anunța, printre altele, că aventura transpunerii scenice a găsit chiar în textul lui Dostoievski datele teatralității necesare: "Ele (personajele lui Dostoievski) nu au numai statura personajelor dramatice, ci și ținuta, exploziile, mișcarea lor rapidă și deconcertantă. De altfel, Dostoievski are, în romanele sale, o tehnică teatrală; folosește dialogurile, cu cîteva indicații de loc și de mișcare. Omul de teatru, fie el autor, regizor sau actor, află întotdeauna de la Dostoievski însuși toate datele de care are nevoie"⁴.

A mai spus-o cîndva și Veaceslav Ivanov, încadrînd romanul în specia-hibrid a romanului-tragedie.

Care ar fi datele teatralității după Albert Camus? Mobilitatea personajelor, veșnica și imprevizibila acțiune, dialogul personajelor, însoțit de cîteva indicații de regie, mai apoi, conflictul ce-l apropie, într-adevăr, de esența dramei. Camus, care, după părerea exegeților, retrăia propriile avatari în adaptarea *Demonilor*, decupează scenariul din textul romanului, operînd tăieturi masive ce lasă la o parte, chiar acolo unde dialogul compozițional este prioritar, fraze introductive, comentarii. Tabloul 14 readuce în cuprinsul și succesiunea piesei de teatru, cum era și firesc, celebra *Spovedanie a lui Stavroghin*, al cărei text, interzis în timpul vieții lui Dostoievski, apare, de regulă, în finalul cărții ca un capitol complementar. În adaptarea camusiană dialogul începe abrupt, fără nici un fel de pregătire. Conversația – model de dialogism, discurs difon, disimulat, – debutează acolo ca schimb de replici în care Stavroghin adoptă o poziție deocamdată incertă față de partenerul său de dialog-conversație. Scrutarea privirii și replicile, pentru el imprevizibile, determină schimbări violente în tonul expunerii. Discursul lui Stavroghin caută apoi să pătrundă intenția cuvîntului străin; vocea sa se descompune în două voci – omul sincer, naiv, deschis, bizar învinge vocea mai vechiului Stavroghin, apoi revine cu brutalitate prima voce. Dramatizarea camusiană păstrează vocea lui Tihon cu modificări nesemnificative, simplificînd, printr-o reducere inevitabilă, linia sinuoasă a vocii protagonistului. Confesiunea propriu-zisă este rezumată, și

orgoliosul Stavroghin pierde astfel stilistica incoerenței, ce se vrea cât mai detaliată în roman, cât mai completă, deci cu reveniri și corecturi necesare pentru de-mascarea cât mai smerit-orgolioasă a autorului confesiunii. Extrem de puține indicații scenice punctează dialogul celor doi și aceasta nu în avantajul dramatizării. Dar dialogismul n-ar fi ceea ce este fără suportul părții de text narativ care semnalizează gestul, mimica, mișcarea personajelor, într-un acord perfect cu discursul pe “voci” al personajelor de roman. Trecerile imprevizibile de la o “voce” la alta în discursul lui Stavroghin imprimă comunicării curba sinuoasă a unei condiții psihice instabile, cu iritări, mînii și naive mirări, valori ce ar trebui să și le asume partea verbală propriu-zisă a dramatizării, ipoteză pe care realitatea celei mai bune adaptări dostoevskiene o refuză însă. Motivul? Incapacitatea funciară a dialogului “vocilor” de a cuprinde și jocul nerostit al aceluiași “voci”. În versiunea lui Camus scenariul dialogal urmărește cu destulă fidelitate momentele de acțiune “plină” ale fabulei, ne oferă și un rezumat al primei părți (*Nu citiți aceste rînduri decît dacă ați venit cu întîrziere!* – ne previne autorul în caietul-program al primei reprezentații), oferindu-ne un fel de repovestire a peripețiilor și o reproducere a “umorii” personajelor într-o manieră apropiată de libretul spectacolului de operă. Lipsește, surprinzător, din trama scenariului, scena decisivă pentru soarta lui Șatov, Lebeadkin, Kirillov și a Mariei Timofeevna, o scenă prin excelență dostoevskiană, dialogică – discuția dintre Piotr Verhovenski și Nikolai Stavroghin, cînd “vocea” lui Piotr ghicește în voința neexprimată încă a învățătorului său, invitația la crimă. Dialogismul omului dostoevskian, ca principiu de îmbinare a “vocilor”, presupune afinitatea dintre cuvîntul tainic, nerostit pînă la capăt, și replica manifestă în dialogul exterior, ceea ce explică *Incompatibilitatea dintre teatralitate și dialogism*. Înclinăm să credem că dialogismul bahtinian mizează prea mult pe indicii referențiali ai dialogului (semne ale mișcării exterioare a personajelor), pentru ca piesa de teatru să și-l poată apropia. Prim-planul cinematografic citește ceva din mișcarea gîndului, dar sacrifică și el, inevitabil, vocea interioară. “Mai multă însuflețire și mai puține cărnuri” – l-am citat pe Albert Camus ce-și explica astfel preferința pentru Dostoievski în defavoarea lui Tolstoi. “Mai multă însuflețire și mai puține cărnuri” – am repeta astăzi, preferîndu-l pe Dostoievski-în-roman lui Dostoievski-în-teatru.

2. Măria-Sa Publicul în comediile lui Alecsandri

Că “Bardul de la Mircești” nu scrie sub presiunea opiniei conștientorilor de teatru – cunoscătorii fiind atunci prea puțini –, ci are conștiința limpede a misionarismului și pionieratului său când, la 1840, preia, alături de Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi, conducerea Teatrului Național din Iași, nu încapă îndoială. Cît de omogen în inocența și facilitatea sa va fi fost spectatorul “puiului de teatru românesc”, iarăși, nu este greu de presupus. Efortul de a ctitori și reforma printr-un “act de abnegare” se traduce într-un manifest-program care ia în seamă trei factori esențiali pentru devenirea teatrului național: constituirea unui repertoriu original, cu o grijă deosebită pentru cultivarea limbii, înființarea unui conservator de artă actoricească și declamațiune și modelarea auditoriului astfel încît acesta să poată aprecia valoarea dramatică autentică. În vocația sa de întemeietor, Vasile Alecsandri încearcă ambiția lucid-realistă de a oferi pentru început “adaptări de piese plăcute, ușor de giucat” și totodată compuneri originale care să fixeze moravuri și tipuri autohtone, ținînd cont cu deosebire de “talie interpretatorilor”. Prospectul meliorist de schimbare a mentalității curente față de lucrările dramatice naționale, față de înseși rosturile teatrului ca instituție fundamentală a națiunii, pornește de la constatarea amar-trează a stărilor de fapt. Publicul, oscilînd între nepriecerea în ale teatrului, indiferență și predilecția pentru farsele grosolane și dramele de împrumut, confundă demonstrația penibilă a actorului diletant, lipsit de pregătirea necesară, cu adevărata artă: “Pentru el (spectatorul, n.n.) un individ ce se strîmbă ca o momiță sau strănută

lung, des și tare e un actor de talent, deși nu-l numește actor, ci caraghioz; asemenea el dă diplomă de artist, însă artist cu ducă-se pe pustii, acelui ce, sub pretext de a fi dramatic, își zburlește părul vîlvoi, scrișnește din dinți, geme, țipă, rage, se bate de pereți, se trîntește la pămînt și se zbuciumă ca un epileptic”¹.

Educația publicului, dificultate “cu formă uriașă de fantasmă” este înțeleasă – și Alecsandri are sentimentul deplin moral al actului pedagogic – ca posibilă numai în condițiile unor exigențe care să schimbe jocul actorilor, interpretarea textului scris: “Cît pentru public, nu mă îndoiesc că și-ar perfecționa gustul și giudecata îndată ce s-ar găsi dinaintea unui spectacol compus de adevărați artiști”². Alte căi de instruire a publicului, bunăoară lectura, sînt excluse din prezumția teoretică.

Pas cu pas proiectul prinde viață: scrierile pentru scenă ale tînărului bonjurist, întrucît piesele rezistă, în ideea dramaturgului-artizan, numai și numai prin reprezentație, generează o influență modelatoare asupra spectatorilor nemaiîntîlnită în epocă. Manifestul “turbulent” se realizează în practica spectacolului cu *Iorgu de la Sadagura* (1844) peste măsura așteptărilor, declanșînd “un început de campanie împotriva puternicilor zilei”, ce s-ar fi putut termina – tot Alecsandri ne-o spune – “cu un neagiuns neașteptat, căci la Curte se pomeni iarăș de monastire”. Adevărat scandal la premieră, *Iașii în carnaval* (1845) antrenează “decisa și amenințătoarea reacție a tinerilor de la logii și parter”, polarizînd interesul asistenței nu numai ca opinie politică antifeudală. Cel ce milita consecvent pentru dezvoltarea dramaturgiei naționale orientate spre adevărul vieții, în consens cu programul “Daciei literare”, îndrumă cu pondere și competență critică teatrul românesc ca “școală de moral” în serviciul primului și ultimului destinatar – publicul.

Cu îngăduitoare înțelegere a inocenței auditoriului își subordonează dramaturgul efortul de laborioasă înnoire a scrisului și precauțiile începutului de drum nu alunecă niciunde în vehementă invectivă a publicului genuin, dar nici în flatare ipocrită ce ar putea atrage ușor bunăvoința galeriei. Să descifrăm în această consecvență cu sine semnul spiritului temperat care știe să rămînă statomic față de idealurile anilor de avînt romantic și în respectul încercat față de imaginea destul de abstractă a Măriei-Sale Publicul. La Eliade și Bolliac spiritul critic neconcretizat însă în practica propriu-zisă de dramaturg distinge în sînul publicului stratificări ale “claselor contemporane [...] unele care

știu a ceti și altele nu”, teatrul, în imposibilitatea accesului la presă, rămânând singura alternativă necesară prin sociabilitatea ei³.

În vodeviluri, cânticele comice și operete, în proverbe, farse și comedii lirice scrise și rescrise pentru teatru și slujitorii acestuia, publicul pătrunde ca personaj colectiv și gestul dobândește semnificația reverenței față de spectatorul suveran în naivitatea sa. Vodevilul francez și spectacolul autohton, vechi de secole, al hîrzobului cu păpuși, irozi și farmazoni de bîlci i-au fost dascăli întru atragerea spectatorilor la teatrul popular ce trebuia să formeze, în concepția autorului, atitudinea politică și estetică prin ridiculizarea moravurilor, fără a neglija divertismentul, să critice și să amuze în același timp. În sprijinul comedialogului vin procedee și rețete verificate de așa-numita “piesă bine scrisă” – vodevilul lui Augier, Scribe și Labiche și împrejurarea nu poate fi ignorată. Cînd înfiera farsele grosolane, Alecsandri avea în vedere, de bună seamă, rudimentul de meșteșug finisat insuficient și, mai ales, bagatelizarea prin suprasaturația provocată de asemenea producții ce descurajează, prin simpla lor aglomerare, efortul de constituire a dramaturgiei naționale. Vodevilul, strîns înrudit cu farsa, în varianta reușită a genului de comedie lejeră (dar nu tocmai ușor de scris) mizează pe efectul probat al cascadei de poante, cu o alertețe spumoasă și contaminantă a gagurilor și jocurilor de cuvinte.

Aparteul încriminat de mulți comentatori ai operei lui Alecsandri ca artificiu, teatralitate, inconvenient al comediei de tipuri și moravuri clasice⁴, își are în tehnica vodevilească rostul său, vodevilul însuși “venind” spre comedialog ca formă a teatrului clasicizat. Și atunci întrebarea care se cere pusă este dacă lucrarea dramatică respectă sau nu specificul genului, dacă trucurile și abilitățile moștenite de la predecesori sînt folosite cu talent ori ba, fără a dojeni vodevilul că este ce este. Cînd personajul se apropie de rampă și se mărturisește, șmecher și naiv, spectatorului-complice, ieșirea din dialog trebuie să-și capete motivația teatrală, plauzibilitatea deplină, și Alecsandri știe să se joace cu procedeul apartelui izgonit de puriști.

Numită aparte sau altfel, ieșirea din cadru va fi fost redescoperită de dramaturg și în spectacolele șoitarilor și măscăricilor, ale păpușarilor de prin bîlciuri și chiar din saloanele protipendadei moldovenești⁵.

Aparteul are calitatea de a-l atrage pe spectator de partea interpretului; publicul intră în rol, amuzat și copilăros, iar replicile derulate rapid, cu fața la rampă, permit spectatorului prins în joc să vadă

personajul simultan în aparența și esența sa comică. În felul acesta contrastul dintre ce spune partenerilor și ce gîndește în sinea lui – pentru sine și pentru cei aflați în sală – creează un efect comic sigur. Personajul însuși, văzut din față și din profil, nu mai păstrează nici un secret, iar comportamentul lui previzibil într-un număr fix de situații și atitudini îl apropie de păpușa articulată mecanic. Ieșind din lada vreunui Ion Tătărășanul și intrînd la loc, ca mînată de un resort (mîna energică ce întrerupe prompt elanul confesiv al personajului) eroul comic (și mai puțin comic) nu este altceva decît o marionetă⁶. Cînd Coanei Chirița, aflătoare în provincie, voiagiu, în capitalie sau în balon, i se confruntă anii, benghiurile și ridurile cu certificatul de naștere, unii istorici literari refuză să recunoască păpușa: se vorbește în acest caz de inconsecvența logicii de comportament a Chiriței ca tip insuficient creionat, deși reacțiile ei se consumă pe gama limitată a păpușăriei: în marea și apriga-i mînie de provincială ridiculizată la “fiteatrul” cel din Iași, de exemplu, Chirițoaia amenință, se îndîrjește: “Doamne, de s-ar face Guliță mai mare, ca să scrie și el pesă de fiteatru...am să-l pun să toarne o pesă auftorului... da știi? să se sature”. Un fecior aduce înghețate, văduva Afin o pofteste să se răcorească și, ca prin minune, tema scandalosului spectacol cu două fete ș-o nineacă, teatrul în teatru deci, este uitată, ca și cum nici n-ar fi fost...

Păpuși sînt și Șoldan Viteazul, și Mama Anghelușa, doftoroaie, și Clevetici, ultra-demagogul, și Sandu Napoilă, ultra-retrogradul, și Surugiul, și Herșcu Boccegiul, și Haimanaua, și Ion Păpușăriul. Intrările și ieșirile lor din scenă respectă același protocol: un personaj nevăzut, dar bănuț în culise – ipistatul, jupînul, clientul, oficeriul, omul legii – îl provoacă pe erou să apară la rampă furios, mînios, jignit, nedumerit sau agitat: “*Un glas*: Lipsiți de-aici, balaurilor! *Barbu*: Ian lasă, jupîne vataje! Așa să trăiești, că boieru ne-o chemat să-i cîntăm de ziua lui! *Un glas*: Minciuni! boieriului nu-i plac țîrliiturile țigănești! Hai, cărați-vă! *Barbu* (deschizînd ușa cu sfială): Dee! Dacă eu sînt Barbu Lăutariu, cunoscut în toată țara Moldovii, cum o să mă dai afară?...” Aici intervine, de regulă, publicul ca personaj, căruia păpușa de pe scenă i se adresează, și interpretarea îl investește pe cel nevăzut (personaj în-absentia), simțit totuși în întunericul sălii, ca partener cu reacții ghicite, mimate în tăcerile care pigmentează replicile. Aparteul se pliază, prin urmare, pe un partener de dialog absent din scenă, iar întreruperile de lungă tiradă pot fi ușor suplinite de contrareplici.

Publicul este invocat ceremonios, flatat cu toată seriozitatea, aprobat sau dezavuat în atitudini posibile, cu o întreagă suită de procedee ale lui *captatio benevolentiae*: “Of, Doamne! boieri d-voastră... să nu vă fie vorba cu supărare... adică dă!... *Șoldan Viteazul* (arătându-și capul tuns). Dă! poftiți de videți...cap de român i-aista? Ba nu, zău... adică... drept să vă spun...” Mai nerăbdător și intolerant cu colocutorul nevăzut, Clevetici nu are și nu dă răgazul pentru a fi întrerupt: “Sănătate și frățietate, domnilor deputați!... Am aflat că sînteți adunați în colegiu electoral pentru alegerea unui deputat, și, ia-tă-mă-s, alerg ca să vă espun profesiunea mea de credință”. Ion Păpușăriul invocă sprijinul publicului în momente de palpitantă urmărire polițienească: “Mă caută ca să mă-nchidă. Nu mă lăsați, oameni buni, că doar n-am făcut vreun rău că m-am ținut de obiceiurile strămoșești, jucînd păpușele în cîșlegi”. De altfel, întregul cîntecel poate fi inserat în textul *Iașilor în carnaval*: locul lui Alecul travestit în păpușar l-ar lua Ion Păpușăriul în persoană, goana și urmărirea ipistatului (dramatică, în ciuda genericului de *cîntecel comic*) ar dobîndi o tonalitate comico-burlescă în ambianța farsei de carnaval. Ipistatul (din culise), cel care-l amenință pe Ion Păpușăriul cu închisoarea, se confundă la o asemenea strămutare, cu comisarul Săbiuță, parte din public, ce-i drept, dar public ostil, ce declară ritos amenințarea cu prigoana și trece la treabă pe dată: “Acu-i vremea să pun mîna pe dîșii”. Ion Păpușăriul din canțonetă reușise să se ascundă la timp în cușca protectoare a suflerului, prietenul din totdeauna al artiștilor. De două ori *actor* în spectacol – o dată, ca arbitru, oglindă decisivă pentru actorul-spectator din stal, într-un joc de du-te-vino permanent cu partenerii de pe scenă și, mai apoi, ca spectator-actor la teatrul cel mic într-o prezență simultană ce neagă iluzia de adevăr-ca-în viață pentru înșelătoarea teatralitate, personaje-păpușărește dirijate de autorul-regizor ambiguizează și mai mult impresia de mimetic.

În voiagiu, cucoana Chirița are chef de vorbă slobodă și la fiecare pas se adresează simandicos publicului, iar răspunsurile dinspre spectatori nu întîrzie să vină, numai că forma pe care o îmbracă acum este mai teatrală decît în celelalte cînticele comice. În rezumatul Chiriței se retranscrie ceea ce va fi ajuns (va fi fost auzit de ea, Chirițoiaia) din direcția sălii: “Plecăciune, boieri. (Se închină.) De mult nu ne-am văzut. Sănătoși!..Dar cucoanele? și copiii? bine? Mă bucur. Aud? și mie precum videți îmi merge de minune...sărut ochișorii. (Se întoarce în loc

de-și arată talia)”. Ahtiată de confidențe, Chirița vrea să se asigure, din partea publicului, de o audiență sentimentală, în ton cu aventurile ce trebuie, neapărat, povestite, savurate, altfel, romanțul n-ar avea haz: “între noi să rămîie,...în taină...”, după ce întrebarea capitală a fost lansată: “Soțul meu nu-i pe aice?..” *Un glas de la galerie*, neidentificat deocamdată, îi dă replica: “Aferim, cucoană Chiriță!”, un *aferim* aprobativ elogios și măgulitor deopotrivă, la care personajul nostru feminin răspunde încercînd, încă o dată, deliciile succesului: “D-apoi cum credeți, domnule? Chirița nu se dă cu una cu două. În sfîrșit, nu-ți uita vorba”. Și vorba nu se uită, pînă ce, la a cincea apostrofare, Glasul cel de la galerie, entuziasmat de izbînzile glorioasei sale soții, se demască: e Bîrzoii în persoană, iar Chirița, convingîndu-se “că-i dumnealui”, fuge...

De inconsecvența logicii comportamentiste pomenesc unii istorici literari și în legătură cu “songurile”, cuplete ce încheie comediile lui Alecsandri, fie ele intitulate *comedii cu cîntice*, *vodeviluri* sau, simplu, *comedii*. Aparteul dobîndește în final valoarea unei stereotipii stilistice, ieșire din rol moștenită mai degrabă de la șoitarii de prin tîrgurile moldovenesti decît de la tehnicienii abilului vodevil francez: “Bine zici... blagoslovită să-ți fie vorba! tocmai asta (că lumea-i un teatru plin de comedieni, n.n.) era s-o spun și eu d-lor sale...(Arată publicul și înaintează spre el)”. Ieșire din rolul de comedie de caracter și situații, dar nu din rolul de comedie alecsandriniană, provocarea publicului atingînd un pisc greu de atins altfel decît cu mijloacele convenției teatrale, ale teatralismului naiv doar la prima vedere. Identitatea de roluri dintre *Chirița și noi*, *artiștii care jucăm comedia* este identitatea dintotdeauna a personajului farsei de bîlci cu actorul-păpușă manevrată, pe tijă sau sfori, de comedianțul cel mare, autorul. Din predilecția lui Vasile Alecsandri pentru burlescul carnavalului, lumea de personaje zămislite fiind ea însăși o lume a tuturor posibilităților, a ieșit un repertoriu comedilografic turnat în forme durabile. Rîzînd *de* Chirița și partenerii ei rîdem *alături de* ea și astfel slăbiciunile-i devin simpatice, iar naivitatea comicului primar dobîndește lucirea înșelătoare a comicului eliberator, deoarece Chirița știe – calitate rară – să rîdă de propriul său eșec, iar noi ne păstrăm buna deprindere de a rîde oricînd alături de ea.

3. Vizualitatea *Revizorului*

Istoria teatrului rus atribuie valoare canonică variantei *Revizorului* din 1842, reprezentată public în 1870 pe scena Teatrului Alexandrinski din Petersburg (trecuseră treizeci și patru de ani de la data premierei absolute din 1836), la care atașează obligatoriu un mănunchi de comentarii și observații gogoliene, glosare pe marginea textului¹. Ele instituie un mod de supraveghere a operei de către autor, deci o retorică a genului care să facă posibilă validarea în spectacol a lucrării dramatice de către interpretul-autor, și, dincolo de acesta, de către spectatorul plasat într-un unghi al percepției cât mai apropiat de viziunea creatorului însuși. Avem a face cu un terorism metatextual unde forța de persuasiune a autorului înlătură orice echivoc, zăgăzuiește invenția regizorală, oricât de precară ar fi, în albia unor indicații conduse cu o mână fermă. Controlul interpretării – pentru acele vremuri, pedagogia actului teatral – merge de la amănuntul de vestimentație, perucă, grimă, ținută scenică pînă la schița de decor și reprezentarea figurativă a mișcării de grup în celebra scenă din final. Să recunoaștem că retorica autorului, metoda sa minuțios analitică servesc reprezentăția în sensul că oferă interpreților o linie de joc din perspectiva omului de teatru total (Gogol era, după cum mărturisesc contemporanii săi, un excelent actor, un desinator de talent, un autorizat comentator al fenomenului teatral rus și universal). Patosul argumentației, depășind apreciabil empirismul și stîngăcia regiei încredințate, de obicei, celui mai înzestrat actor al trupei, n-a încurajat în nici un fel individualizarea actului regizoral ca lectură critică în montările care au urmat premierei. Replica mult prea

categorică a lui Gogol, în postura de comentator al propriei sale opere, a devenit un factor inhibitor al inițiativei regizorale. Acordul entuziast al lui Belinski, prestigiul indubitabil al temutului critic au contribuit la impunerea modelului realist gogolian; așa se explică faptul că, timp de patru decenii, cele două companii teatrale imperiale – Malii Teatr din Moscova și Alexandrinski Teatr din Petersburg – au păstrat intactă linia regizorală impusă de însuși autorul. Prin școala *Revizorului* au trecut cei mai mari actori ai Rusiei, păstrînd tiparul original. În condițiile spectacolului ce adîncește fiecare amănunt de joc realist, cu atenția îndreptată predilect spre rostire, vizualitatea se retrage în plan secund, iar libertatea pe care și-o poate permite reprezentarea se limitează la o altă dispunere a personajelor în spațiul scenei de debut: “Domnilor, v-am poftit ca să vă aduc la cunoștință o veste din cele mai neplăcute: în orașul nostru sosește un revizor!” – anunță ritos Primarul în adunarea constituită din notabilitățile urbei de provincie². Cadrul scenografic și vestimentația se raportează, invariabil, la schița de decor a actului I, avînd acordul pretențiosului autor, la spectacolul prezentat în premieră absolută (desenul se păstrează în arhiva Teatrului Alexandrinski); o cameră în casa Primarului – perdele la ferestre, o sobă de teracotă, dominînd peretele din stînga, o pendulă suspendată în colțul din dreapta, trei uși, cîteva portrete de familie conturează ambianța de serie referențială, a unei familii înstărite dintr-o capitală de gubernie³. Referentul este ușor identificabil – el însoțește comunicarea verbală, discursul propriu-zis, creînd o redundanță de tip tradițional. Gogol își aducea contemporanii pe scenă într-un cadru a cărui convenționalitate trebuia să mențină decorul în conul de umbră al textului – element decisiv în spectacolul ce oferea teatrului și literaturii ruse modelul comediei sociale de tradiție realistă. Cel de al optulea deceniu al secolului trecut marca prima tentativă, deocamdată timidă, de revigorare a vizualității în spectacol. Efortul de reconstituire arheologică precisă a epocii revolute devine perceptibil din sală: spectatorul nu poate ignora detaliile de costum și decor care susțin impresia de muzeu. E un prim pas, necesar, o anticipare a ceea ce în ultimul deceniu al secolului trecut va însemna apetența pentru istorie a companiei ducelui de Meiningen-Saxa și, apoi, a trupei lui Konstantin Stanislavski și Nemirovici-Dancenko la Teatrul de Artă din Moscova. Gustul pentru autenticitate se face simțit și în spectacolul din 1897 al Teatrului Alexandrinski, unde pictorul Ianov aducea pe scenă fidelitatea excesivă față de realitate, ca

principiu al mimesisului proferat de școala "peredvijnicilor". Pentru decorul din actul I, de exemplu, fuseseră consultate modele de tapet autentic din anii '30; pînă și mînerile de la geamuri și clanțele ușilor fuseseră executate în spiritul academizant al "peredvijnicilor", după modele veritabile⁴. Să remarcăm totuși că de astă dată scenografia se impunea ca cel mai important element al spectacolului, detașându-se din seria semnelor redundante, simplu reduplicat al rostirii. În schimb, decorul actului al II-lea ("O odăiță la han. Un pat, o masă, un geaman-tan, o sticlă goală, o pereche de cizme, o perie de haine și altele" – anunță Gogol în remarcă introductivă) devine, în montarea lui Ianov, o odaie-hangar, rivalizînd prin proporții cu stilul decorativ, de o grandoare voită, al spectacolelor de operă. Scenografia lui V. Simov din 1908, la Teatrul de Artă din Moscova, oferea o replică de factură cvasifotografică la spiritul epocii reconstituite minuțios, mult prea minuțios, un ecou întîrziat al "peredvijnicilor", în acord cu viziunea regizorală a lui Stanislavski. Pomind de la premisa unei întîmplări perfect posibile, consumate într-un orașel de provincie din deceniul al treilea al secolului trecut, Stanislavski se arăta preocupat de adîncirea realismului psihologic al personajelor, de motivarea cît mai credibilă a fiecărei acțiuni, a fiecărui moment. Scenografiei îi revenea atributul, deloc neglijabil, de a întări sugestia mimetică și de a personaliza printr-un retrospectivism academizant esența, prin vizualitatea concretizată în decor și costum. Scrupulozitatea muzeistică era unul din motivele înduioșătoarei aderențe a publicului la genul acesta de montare, mai ales în primii ani de existență a trupei Teatrului de Artă: "Samovarul, fiecare lingură, cutia de trabucuri, fiecare amănunt strigă: uitați-vă la mine, admirați-mă. Sînt cea mai autentică lingură de epocă, fără umbră de falsificare" – persifla cunoscutul critic Nikolai Efros excesul de recuzită hipernaturalistă în spectacolul de la M.H.A.T. ⁵. Impresia de *ralenti*, de forare a subtextului într-o rostire ce "despică" în silabele componente fiecare cuvînt, pentru a surprinde, în intenția regizorului, obsesia personajului, diluează apreciabil umorul gogolian.

O nouă etapă în evoluția vizualității *Revizorului* o deschide montarea din 1908, anul cînd Rusia aniversa centenarul nașterii lui Gogol, la Teatrul Alexandrinski. Decorurile lui Konstantin Korovin, de un rafinement coloristic nemaiîntîlnit pînă atunci în scenografia rusă, sugerau un interior arhitectural conceput în maniera retrospectivismului specific mișcării "Mir iskusstva" de la sfîrșitul secolului trecut și începutul

secolului nostru, un echivalent al "Art nouveau-ului", "Modern Style" și "Jugendstil". Korovin combina motivele de arhitectură și artă aplicată într-o sinteză insolită. Unda nostalgic învăluitoare a gustului paseist atenua considerabil incisivitatea satirei gogoliene. Din fond neutru, funcțional doar, decorul se investește cu marca de cod vizual ce are puterea de a decupa și comenta într-un contrasens voit, semnificatul verbal al discursului⁶. În plin război civil, regăsim predilecția pentru *Modernul* rus în scenografia pe care Boris Kustodiev, pictor de avangardă, atras și el de experiența teatrului, o propune în 1919 la Teatrul Mic de Dramă din Petrograd: "Decorurile sînt minunate, – notează S. Danilov; de la tapetul în nuanțe trandafirii și mobila din lemn de Karelia, de la covoarele cu țesătura ușor uzată și canarul din salonul Primarului adie un parfum discret de tihnă provincială. Panorama orașului care se oferă privirii prin ferestrele largi este o ilustrație exemplară a operei lui Gogol [...]. Fiecare costum și schiță de decor a lui Kustodiev se cer expuse într-o galerie de tablouri. Premiera ne-a convins că majoritatea interpreților s-a nutrit din pasta groasă a penei lui Kustodiev"⁷. Nici spectacolul de la M.H.A.T. din 1921 nu se desparte de ceea ce devenise între timp maniera reprezentațiilor cu *Revizorul*; Konstantin Iuon, renumit peisagist și pictor de gen, creează un spațiu scenic stilizat în tonuri vii și calde, o intimitate plăcută a salonului de provincie, care surdineză replica acidă, spaima și grotescul situațiilor, umanizînd prin mulțimea detaliilor de butaforie, complementare textului, expoziția de caractere. Într-o perioadă de eclipsă a gândirii regizorale și scenografice, cînd stilul academic al teatrului de actori (cu interpretări excepționale în stilul realismului teatral) este singurul acceptat, K. Iuon revine la ideea *Revizorului* într-un spectacol al Teatrului Malîi din Moscova în 1936. Dacă regia lui L. Volkov apăsa cu obstinație pe fidelitatea față de linia clasică academizantă ("un spectacol echilibrat, sobru, fără trucuri" – ambiționa regizorul⁸), Iuon propunea o scenografie care să pună în evidență stilul primitiv de viață al stăpînului casei: un apartament într-o clădire gen cazarmă, de un prost gust șocant; în lumina neiertătoare a soarelui, orașelul uitat de lume se ghicește dincolo de fereastră, mai sordid și mai jalnic decît oricînd. Costumele traduc în codul lipsei de cultură pretențiile deșarte ale protagoniștilor. Cîteva amănunte de vestimentație sînt de ajuns pentru a creiona un caracter – panglici și panglicuțe, volane și șaluri, jobene diforme au efectul devalorizator al

stridenței. În contrast cu meschinii și jalnicii locuitori ai urbei de provincie, Hlestakov poartă cu nonșalanță o toaletă de o croială fără cusur, argumentul cel mai convingător – pentru provinciali – în favoarea poziției sociale presupus înalte⁹.

Avangarda mișcării teatrale din Rusia primelor decenii ale secolului XX preferă un repertoriu care să ilustreze programul antinaturalist, dar demonstrația câștigă în coerență atunci când obiectul exercițiului regizoral îl constituie un text monolit clasic, predestinat parcă, prin tradiția interpretativă și lectura sacrosanctă a textului, teatrului de actori. Nevoia de schimbare își spune cuvântul în montările *Revizorului* care pregătesc momentul Meyerhold. Bufonada lui Nikolai Evreinov din 1912 (la Teatrul "Krivoe Zerkalo" din Petersburg) construia cu unelte stilizării parodice și ale comicului îngroșat pînă la caricatură un spectacol pe trama primului act al *Revizorului*, demontînd "la vedere" mecanismul manierist al jocului stanislavskian; îi urma același subiect (pretext de joc), tratat în stilul misterial, *à la manière* de Gordon Craig, o monodramă în stilul montărilor ample, cu gesturi energice și ținută marțială, caracteristice genului profesat de Max Reinhardt. Demonstrația o încheia bufonada pură, cu procedee și gaguri împrumutate din filmele lui Chaplin.

Pantomima, jocul obiectelor, bufonada și grotescul se doresc replica anilor imediat următori lui octombrie 1917 la stilul interpretativ prea multă vreme încorsetat de tradiție. Reproșînd, indirect, lungului cortegiu de spectacole serioase, mult prea serioase, lipsa de umor, anii '20 aduc în teatru o exuberanță și o vivacitate cuceritoare, cu rezolvări imprevizibile în materie de vizualitate. V. Bebutov la Teatrul M.G. S.P.S. din Moscova (în 1925) și, un an mai tîrziu, N. Petrov la Studioul Teatrului Academic de Dramă din Leningrad exersează un capriciu scenografic care nu pregetă să risipească monotonia decorului unic, mutînd acțiunea în arena de circ. Platforma rulantă, ușile și ferestrele montate pe practicabile, paravanele dirijate cu abilitate acrobatică sugerează o ambianță fantezistă, unde pantomima, grotescul, gagul clovnesc întretin impresia de joc și feeric, atenuînd tonalitatea satirică. Costumele de carnaval vor să semnifice printr-un detaliu revelator simbolistica numelor proprii. Proiecția de lumini intervine pentru prima dată ca element de vizualitate, unități semiotice evidențiind segmentele de discurs teatral supuse receptării¹⁰. Spectacolul lui Vsevolod Meyerhold din 1927, întâmpinat cu ovații și încrîncenată ripostă, comparabilă doar

cu reacția de "apărare" a opiniei publice petersburgheze la premiera absolută a *Revizorului* din 1836, înscrie o dată de referință în istoria regiei europene a secolului XX. Printr-un eveniment teatral care sensibilizează – și vizual – coexistența specific gogoliană a dramatismului situațiilor și tratarea lor comică, regizorul spulberă iluzionismul montărilor tradiționale (ambitiția, de altfel, mărturisită de autorii montărilor discutate mai sus), dar și convenția naturalistă, pedantă și plicticoasă, Meyerhold revelă realitatea copleșitoare transpusă în registrul "realismului muzical", o armonie a părților, condusă după principiile unei orchestrații fără cusur. Redescoperindu-l pe Gogol, regizorul fundamentează o estetică a permanenței gogoliene, printr-o apropiere fără premeditare, de nucleul de universalitate al textului. Dincolo de agitația sterilă, de o vivacitate comică irezistibilă ("divertismentul este tot de esență gogoliană, ca și latura sarcastică și biciuitoare" – afirma regizorul¹¹, deslușim ecourile unei spaime și neliniști ontologice. Forța opresivă – remitentul comunicării – ia în imaginația colectivă chipul falsului revizor, dar generatorul de spaimă poate îmbrățișa, la fel de bine, izotopia unui *deus absconditus*, actor fără chip și concretețe fizică, amenințător și vindicativ; mînia-i nu poate fi nicicum îmblînzită, demascarea și penitența, așa cum se anunță, par a depăși amploarea și gravitatea vinei. Lectura semiotică dă astfel cheia în care, credem, s-a rezolvat mult controversatul episod al scenei mute din final, moment antologic de vizualitate și teatralitate: "Pe toate ușile, ca la o comandă, năvălesc jandarmii în sala de spectacole. Unul dintre ei urcă pe scenă, iar interpreții – oaspeți ai Primarului – se refugiază după panourile de carton. O pauză de o secundă, ușile se deschid și siluete stranie se profilează, ca surprinse de un cataclism¹² (N.B. – *cataclism* – în acord cu motivul obsedant, frecvent întâlnit în corespondența lui Gogol, al stării de criză, primejdie care surprinde o colectivitate, analogul plastic, citat de Gogol însuși, fiind tabloul lui Briullov, *Ultima zi a orașului Pompei*¹³). Siluetele de carton plasate pe niște platforme mobile avansează spre centrul spațiului de joc și compun ansamblul ultimei scene. Întunericul este risipit treptat de lumina stranie a candelabrelor, instituind opoziția vizuală dintre baia de lumină a fundalului (societatea transgresată, realitatea inexistentă acum // moartea, vidul, pedeapsa, semnificații decurgînd din absența luminii. Opoziția întuneric // lumină are și funcția de a susține coextensiv plastic surpriza unor figurine de *papier-mâché* încremenite într-un grup statuar., *Laocoon* din mane-

chine (sau oameni?). Expunerea cu fața la public, ce trebuie, după remarca lui Gogol, să țină cel puțin un minut, păstrează o ambiguitate a receptării de mare efect. Reacția publicului, îndelung pregătită, validă în plan estetic mișcarea și așteptarea prelungită până la anxietate, produs al unei vizualități cucerite pas cu pas, acolo unde codul lingvistic este obligat să cedeze. De teatralitatea reabilitată prin vizual aparțin și soluțiile scenografice. Secvența antologică a oferirii mitei condensează scenele 5-8 din actul al IV-lea; izotopiile Hlestakov-Luca Luchici, Hlestakov-Artemii Filipovici, Hlestakov – Bobcinski-Dobcinski devin în discursul reprezentației o secvență unică, rezolvată cu brio de regizor: o serie nesfârșită, parcă, de uși; petiționarii se află în spațiul de dincolo – îi ghicim numai; Hlestakov trece de la o ușă la alta, abia reușește să adune plicurile cu ispititoare ofertă; la un moment dat se deschid toate ușile și, în locul actorilor, se întind mîini de carton...

O funcție de reperaj și segmentare a trecherilor de la o stare la alta o au în continuumul reprezentației schimbările de intensitate a spotului luminos care punctează discursul minciunii. Acesta crește din nimic, ia proporții năucitoare. E o beție căreia Hlestakov i se dedă cu delicii epicureice, dar și în vertiginoasa desfășurare a minciunii se pot identifica niște faze de creștere, apogeul echivalînd cu punctul maxim al spaimei generale. Reacția cutremurată a auditoriului îi dă vertijuri, dar fantasmagoria ia proporții pantagruelice. E ca și cum spaima ar încuraja nesăbuința în minciună, în felul său, o formă de creație a unui Hlestakov – în ipostaza de autor, o reacție ce ar putea continua la infinit ("Toți tremură de frică, în cap cu Primarul. Hlestakov se înfierbîntă și mai mult [...] *Primarul* se apropie, tremurînd ca varga, vorbele îi ies greu din gură"¹⁴). Invenția meyerholdiană exploatează inteligent achizițiile constructivismului în scenografie, dar platforma circulară, planșeul înclinat, rudimentele de decor utilizate pentru valoarea lor metonimică au aici și o funcție pedagogică (e vorba de pedagogia actorului) bine precizată: suprafața de joc mult redusă obligă la o economie a gestului, mișcării în spațiu și a mimicii, apropiată de modalitatea cinematografică a prim-planului. Tehnica montajului, maxima expresivitate a cadrului din filmele lui Keaton și Chaplin sînt achiziții pe care Meyerhold le utilizează în reprezentația teatrală cu îndrăzneală. Focalizarea neiertătoare a luminii pe chipul actorului, despuiat de grimă, iluminatul "a giorno" obligă mimul secolului XX să antreneze în joc potențele expresive ale mușchilor faciali. Fiecare obiect din aria extrem de redusă

a spațiului scenic semnalizează cu o cotă sporită de teatralitate valori nebănuite altfel. Suprafața polisată a unei mese uriașe, dispuse oblic față de un încăpător divan suplinește salonul tradiției bine cunoscute. O expoziție de mâini și chipuri fără trup, manechine încremenite în așteptarea Primarului creează un moment de tensiune, un înlocuitor al expoziției de tip clasic, la care Gogol renunțase. Noua redimensionare a spațiului de joc stimulează jocul alert, ambiția lui Meyerhold vizînd spectacolul care să preia de la poetica dezavuată a vodevilului ritmul foarte viu și antrenant. Pe canavaua mișcării vodevilești comicul se construiește cu atît mai convingător, în contrastul dintre seriozitatea, dramatismul situațiilor și agitația de automat pricinuită de spaimă. Scena turnantă, platformele asimetrice dirijate pe cabluri și travellin-guri permit combinarea și succesiunea aproape cinematografică a episoadelor scenice. Meyerhold procedase la restructurarea textului dramatic tratat ca un scenariu: episoadele delimitate strict de autor sînt echivalentele secvenței cinematografice, caracterizate prin unitatea de timp, loc și acțiune. "Montajul" se realizează fără pauzele trenante din spectacolul de la M.H.A.T., asigurînd reprezentației un alt ritm decît cel acreditat de prestigioasa tradiție. "Realismul muzical" meyerholdian se bazează, așadar, pe acordul dintre arhitectura și scenografia sugestivă, decupajul cinematografic al textului și jocul de lumini. Costumele în tonalitate de verde și brun prăfuit decolorat nu se îndepărtează prea mult de specificul perioadei țarului Nikolai I, evitînd totuși tratarea referențial exactă a vestimentației. Rizibilul proiectat pe spaima așteptării înfrigurate își găsește justificarea în chiar poetica lui Gogol. Ideea de a construi un spectacol dinamic pornea de la propoziția gogoliană a subiectului dramatic unitar al cărui resort este starea colectivă de teamă: "Coeziunea intrigii o poate asigura orice: chiar și groaza, spaima așteptării, puterea nimicitoare a legii iminente"¹⁵. Din rațiuni extrateatrale experiența meyerholdiană a fost, timp de jumătate de veac, încrimînată ca dăunătoare artei prin formalismul ei, "un accident regretabil pe trunchiul sănătos al Tradiției"(?!). De la spectacolele antologice ale Teatrului Malîi și ale Teatrului de Artă din Moscova pînă la spectacolul memorabil al Teatrului Național din București (1958), miza reprezentației a asigurat-o păstrarea neștirbită a liniei de excelentă interpretare actoricească. *Revizorul* lui Lucian Pintilie de la Teatrul "Lucia Sturza Bulandra" (1973) se constituie într-o dată de referință pentru creația regizorală românească, comparabilă ca

forță de șoc și vibrație a ideii cu spectacolul lui Meyerhold. Comunicare menită să traducă în imagine scenică modelul actanțial al grupului social ca obiect incitat de starea dublă a puterii și spaimei¹⁶, reprezentarea lui Pintilie explorează, cu o cruzime aproape artaudiană¹⁷, transa colectivă. Toată gama trecerilor imperceptibile, de la teama primară la groaza perplexă, animalică, sporită de primejdia unei puteri bănuite, o zeitate răzbunătoare, expiind în teroare, mînie care paralizează reacția de apărare a individului, ridică actul teatral la înălțimea investigației filosofice a condiției umane. Ca altă dată în spectacolul lui Meyerhold, diluările clipei, încremenirile stupefiante și neliniștitoare ale personajelor în postură de manechin grotesc, contrapunctate de iruperi ale ritmului și de rotiri halucinante, agitația larvară, sterilă, pornind din nimic și stingîndu-se fără o aparentă logică, spaima ce crește ca o molimă, inexplicabilă în cazul unor protagoniști care nu au a se teme de nimic (pentru că nu au greșit cu nimic) instituie o poetică teatrală originală a echilibrului dintre static și dinamicul scenic. Costumația bizară, grotescă, amestec suprarealist de teluric și clovnesc, vizualizează excelent ideea de univers al stupideniei și spaimei. Scena de pantomimă din final cunoaște în spectacolul din 1973 o rezolvare amorfă și teatralizantă, cu focuri bengalice, jonglerii și comic de manej; într-o fază de lucru premergătoare viziunii definitive a *Revizorului*, Meyerhold recomanda același procedeu, menit, credem, să spulbere prin distanțare ironică posibila identificare cu realitatea năucitoare și monstruoasă a mitului explorat pînă la ultimele sale implicații psihologice și ontologice.

Trecut prin arborescența unor proiecții regizorale diverse, puncte de reper sigur în evoluția teatrului modern, unul dintre textele cele mai rezistente și mai puțin aleatorii la examenul vizualității, date fiind constrîngerile referențiale, *Revizorul* relevă infidelități care descoperă, de fapt, un Gogol mai complex, mai apropiat de aventura spirituală a secolului XX.

4. Măști și paiate

Suspectat de o subiectivitate ce ar stingheri manifestarea elementului dramatic, teatrul scris de poeții simbolști confirmă, la scară rusească, valoarea de normă cvasiunanimă a prejudecății privind statutul ne-teatral sau prea puțin teatral al dramei lirice. Din perspectivă tradițională, dramaturgia simbolistă oferă argumente care contrazic datele piesei “bine scrise”. Atenuarea conflictului este aici compensată de prezența precumpănitoare a “stării de spirit”, cea care asigură coeziunea edificiului dramatic în teatrul static, unde lirismul se manifestă ca impuls decisiv. Expansivitatea eului proiectat spre lume este categoric subminată de adâncirea eului în sine, când contactul cu lumea fenomenală duce la suferința trăită ironic, eroul liric devenind conștient de neputința de a regăsi acordul pierdut în haosul care-l înconjoară. Structura textului este, prin excelență, muzicală, întrucât singură muzica poate exprima jocul fluid al stărilor de spirit. Doar muzica poate sugera situația paradoxală a lirismului întruchipat într-o formă de artă ce refuză, prin însăși esența sa, efuziunile eului ca subiectivitate care ia înfățișările exaltate sau ironice, calme sau reflexive ale individualității lirice față în față cu lumea¹. Tonul oracular al discursului, împietrirea personajelor în măști și roluri codificate, ambiguizarea semnificatului simbolic în teatrul static solicită un iluzionism scenic de o factură nouă, ceea ce nu este unul și același lucru cu ideea unei tehnici dramatice precare, a unei teatralități insuficiente pentru ca textul să fie convertit în spectacol². Repertoriul simbolist înscrie nu numai piese reprezentabile, ci – lucrul interesează în mod special – piese reprezen-

tate. Scriitura dramatică nouă suscită o nouă regie, și nu întâmplător avangarda iluzionismului scenic din primele două decenii ale secolului XX își leagă numele nemijlocit de producția pentru scenă, aparținând poezilor-dramaturgi. De altfel, un examen atent al reprezentațiilor cu piese simboliste ar releva faptul că numărul textelor aduse pe scenă în montări antologice pentru istoria spectacolului modern nu este, așa cum s-ar putea crede, deloc neglijabil. Vsevolod Meyerhold, Alexandr Tairov, Feodor Komissarjevski și Nikolai Evreinov – pentru a cita pe corifeii mișcării de avangardă – cultivă dramaturgia simbolistă în momentele sale cele mai semnificative, cu o intuiție și un respect al spiritului prezent în text, ce ar părea, pentru susținătorii ardenti ai autonomiei regiei din zilele noastre, un adevărat terorism textual. Experimentul nu se consumă pe orice fel de text. Se preferă dramaturgia simbolistă pentru că ea contrazice imitația servilă a realității, etalând iluzia, misterul și ambiguitatea mesajului simbolic. Reteatralizarea teatrului – afirma Evreinov – va trebui să repună în drepturile sale nu acțiunea, ci reprezentarea ei, “un adevăr nou și triumfător, de o esență ne-naturală”, teatralitate cu atât mai firească și necesară, cu cât “instinctul teatral (*teatralitatea*) guvernează toate acțiunile omului, cu valoare de pre-artă”³.

O largă desfășurare de fantezie și har inimitabil aduc în spectacol cei patru mari regizori; reprezentația funcționează ca un revelator al esenței teatrale, decupate în elementele ei de maximă pregnanță. Stau mărturie în acest sens comentariul critic și memoriile oamenilor de teatru, adepți sau denigratori ai simbolismului, caietul de regie, cronica dramatică din foiletoanele vremii și corespondența dintre autorii dramatici și directorii de scenă. Colaționând informațiile, se poate urmări modul în care elementele teatrale din text se “developează” în și prin reprezentație. O astfel de lectură, dincolo de riscurile reconstituirii prin aproximare, ar putea interesa și ca argument în sprijinul conceptului mai nou de *teatralitate*, așa cum o înțeleg, pornind de la Roland Barthes și polemizând cu el, Julia Kristeva, Régis Durand și Anne Uberfeld; a găsi teatralitatea textului înseamnă, pentru Kristeva, a gândi piesa de teatru în literalitatea și spațiul său material⁴, în timp ce Anne Uberfeld consideră că “în interiorul textului dramatic există niște matrici textuale de «reprezentativitate», că un text poate fi analizat după procedurile ce-i sînt caracteristice, punînd în lumină nucleeele de teatralitate”⁵ și aceasta schimbă considerabil raportul dintre text și reprezentație – ca

reprezentăție conținută de text în datele sale fundamentale. În cazul dramaturgiei și teatrului simbolist rus mișcarea este biunivocă – autorii și regizorii se susțin reciproc în încercarea de a impune curentul simbolist ca expresie profund novatoare în forme de artă apropiate. Trăvialul regizorului acordă pertinentță și imagine scenică elementelor teatrale discret prezente în text. *Teatralizarea* presupune o *teatralitate* manifestă încă din text, dar într-un mod care să atragă atenția spectatorului că se află la teatru. Este, de fapt, o avizare a codului cu funcție dominantă, cu alte cuvinte, părți constitutive ale textului dramatic, dacă nu întregul text, se organizează ca reflecție adresată locutorului imaginar (lector/spectator) asupra condiției de producere a textului și spectacolului potențial. În limbajul lui Jakobson, avem a face cu *funcția metalingvistică* a discursului dramatic. Teatralizarea ca formă marcată a teatralității motivează distanța estetică, gândită altfel de simbolisții ruși decât Piscator sau Brecht, pentru a cita două nume, din cele mai mari ale secolului, care ilustrează fațetele multiple ale “teatrului în teatru”, procedeu-cheie în inventarul de soluții ale teatralizării moderne⁶. Starea de iluzionism scenic va să fie denunțată. Spectatorului i se revelă prin semnale adecvate ruptura dintre lumea de pe scenă și spațiul receptorului. E un du-te-vino neliniștitor în acest dublu joc al spațiului teatralizat cu toate strategiile distanțării care distrug codul comunicării tradiționale, uniforme de la un capăt la altul al spectacolului, instituind o receptare lucidă, discontinuă, a momentelor de joc, între identificare ca plăcere estetică și reflecție, pe de o parte, și distanță față de semnul total al reprezentației. Se produce astfel demitizarea teatrului ca iluzie mimetică a realității, și reacția anti-mimetică, rebel avangardistă a simbolisților ruși, nu este decât expresia, în plan teatral, a inadecvării tragic și amar-ironic resimțite, dintre aspirația celestă și iluzia desăvârșirii prin artă și banalitatea terifiantă a lumii. În căutarea teatralității pierdute, estetica teatrală din Rusia începutului de secol XX valorifică la modul creator teatralitatea ne-iluzionistă a Commediei dell’Arte în tot ce au mai inventiv farsa, bufonada, clonvneria și masca, alături de situațiile codificate și rolurile din teatrul de bîlci (*balaganul* ruses). Nu lipsesc nici jocul de artificii, acrobația și jongleria, împrumutate din teatrul chinez și japonez. Prosceniumul, “teatrul în teatru”, antractul demistificator, ca și manevrele de decor “la vedere” trădează studiul atent al teatrului elisabethan și molieresc, ca și sursa de teatralitate, insuficient fructificată pînă la simbolisți, a teatrului spaniol în perioada

sa clasică. Esențe eterogene, greu de împăcat altfel, se regăsesc într-o structură nouă și amăgitoare în aparența ei asimetrică și discontinuă ce ascunde, de fapt, o perfectă armonie și consonanță a disparităților.

Într-o manieră apropiată de teatrul italian al Măștilor evoluează personajele din farsa lui Serghei Soloviov, *Arlechin-Pețitorul* (*Arlekin-Hodatai svadeb*, 1911), apreciată de Meyerhold și Tairov pentru tentativa autorului de a revigora, cu mijloace moderne, teatralitatea comediei italiene. Deschizătorul de drum în utilizarea acestei forme de teatralizare este Alexandr Blok. *Teatrul de bâlci* (*Balagancik*, 1906) inițiază ceea ce va deveni, câțiva ani mai târziu, o adevărată modă: trioul clasic al Măștilor (Arlechino-Pierrot-Colombina) instituie o stranie prezență de roluri codificate în tradiția teatrului italian de improvizație pe fondul problematicei specific rusești. Remarcabila tălmăcire regizorală a lui Meyerhold din 1906 construia spectacolul pe ideea, conținută în indicațiile scenice, de "teatru în teatru". Vizualizând sugestia textului, regizorul a adus pe scenă un teatru în miniatură, "cu scena și cortina sa, avînd o cușcă de sufler, portaluri și uși proprii [...]. De-a lungul rampei se află dispus prosceniumul. Aici apare Autorul, servind de intermediar între public și ceea ce se petrece pe scena în miniatură"⁷, – comenta Meyerhold metafora-cheie a spectacolului său, punînd în evidență elementele cele mai teatrale. Vizualizate pregnant, ele trebuie să atragă atenția asupra distanței ce separă – adevărată barieră – publicul de pe scenă (Misticii, Măștile, Doamnele și Cavalerii și, mai ales, Autorul-personaj ce comentează din *off* acțiunile protagoniștilor din teatrul de bâlci) de adevăratul public, nedumerit, șocat chiar, de ipostaza nouă în care este plasat fără voie – martor interogat cu insistență asupra spectacolului la care asistă. Viziunea regizorală accentuează schematismul și convenția personajelor din planul al doilea al acțiunii. Adunarea Misticilor, prefigurînd spaima și izbînda morții, dar și suficiența monocordă a tribulațiilor spiritualiste este supusă demistificării prin ironie în registrul "teatrului de bâlci". Patosul tragic al așteptării mistice se neutralizează pînă la eșecul în derizoriu, atunci cînd Meyerhold, pentru a întări impresia de teatru de păpuși, prelungește inspirat remarcă lui Blok din text. Intenția regizorului a fost perfect intuită de limbajul plastic al decorului datorat pictorului Sapunov. Tratarea cadrului scenografic în alb-negru accentua sugestia de simplitate voită, cu totul altceva decît racursiul și coloritul strălucitor în decorul la arlechinada lui Serghei Soloviov. Sobrietatea stilului

regizoral și scenografic pune și mai bine în lumină artificii teatrului de păpuși. Deconspirarea personajului numit *Autorul* se produce sub ochii spectatorilor: "Cineva îl trage de faldurile hainei în culise. Se dovedește astfel că Autorul este prins pe sfori, pentru ca pe viitor să nu mai îndrăznească să întrerupă desfășurarea solemnă a acțiunii din proscenium"⁸ – sună comentariul regizorului. Momentul este semnificativ pentru teatralizarea pe care o implică: libertatea de voință a personajului Autorul este precară, căci forțe din umbră dispun de mișcările sale. Tirada personajului este suspendată brutal de capriciul dirijat păpușerește al unui Deus ex machina. Sugestii preluate din teatrul de marionete ca procedee cu o maximă încărcătură de teatralitate sînt risipite în întregul text: reprezentația le acordă un relief sporit. De recuzita procedeele păpușerești ține și intervenția regizorului în adunarea "Misticilor". La o replică anume, aceștia se sperie și înclină mult capul. Vizibil rămîne... bustul fără cap și fără mîini al protagoniștilor, evidențiind trucul păpușeresc – corpul fusese croit din carton; gulerele și manșetele fuseseră marcate cu cretă și cărbune. Prin niște găuri rotunde, special trasate în carton, actorii și-au petrecut mîinile, în timp ce capul actorului în dreptul trunchiului de carton completează imaginea de manechin giganta a Misticilor. Un pronunțat efect al distanțării se realizează în scena cînd Colombina și Arlechino se dovedesc a fi simple figurine de carton, iar fereastra ce dă spre cerul de azur nu e altceva decît hîrtie pictată. Sîngele vărsat de jertfa tragică este...zeamă de agrișe!

Prezența personajului *Autorul* în text și reprezentație adună într-o entitate complexă, mai complexă, poate, decît măscăricii și bufonii care comentează evenimentele în teatrul elisabetan, detașarea și falsa superioritate a martorului cu situația de implicat pînă la violență, a mediatorului dintre cele două teatre. Totodată, personajul îndeplinește funcția de adjuvant și opozant al subiectului în schema actanțială a piesei – el catalizează emoția spectatorului ce riscă să se identifice cu suferința Măștilor, într-un efect de rupere a stării de compasiune, patosul tragic devine tragicomic și tirada lirică trece în proza cea mai concretă. Ironia amar-sceptică a dramaturgului demitizează personajul-mediator între teatrul real și microteatrul sugerat de text și aici Blok depășește semnificatul cu care "teatrul în teatru" ne obișnuise, ca și abaterea de la normă. Rezolvarea neașteptată a modului în care personajul este eliminat din seria semnelor convenționalizate de tradiție asigură piesei lui

Blok o ambiguitate simbolică distinctă. Funcția clasică de comentator detașat al evenimentelor, neintervenind în acțiune, tocmai pentru a avea poziția privilegiată a celui care cunoaște dinainte cursul evenimentelor, o ilustrează în piesa lui Leonid Andreev, *Viața Omului* [*Jizn 'Celoveka*, 1906], personajul numit Cenușiul: "Glasul lui este ferm, rece, lipsit de emoții sau patimi – ca al unui cititor de profesie, care citește cu o aspră nepăsare din Cartea Soartei"⁹. Postura de narator și comentator impasibil a fost ingenios pusă în valoare în reprezentația lui Meyerhold la Teatrul Verei Komissarjevskaja (1907). O utilizare nemaiîntâlnită pînă atunci a jocului de lumini savant distribuite în spațiul scenic acorda personajului o stranie fixitate, relief de umbră chinezească proiectată pe fundalul mișcător al decorului. Prezența permanentă în scenă a Cenușiului, plasat în proscenium, avea și ea valoare de noutate, – surpriză și teatralitate – cum o înregistra presa vremii. Dacă pentru Veaceslav Ivanov prosceniumul avansînd mult spre public avea semnificația deschiderii teatrului spre comedia teurgică, act mistic al identificării ceremonialului cu însuși teatrul, Blok investește acest element, ce ține de semnificantul spațiului scenic, cu o funcție marcat teatralizantă. Montarea dramei *Necunoscuta* [*Neznakomka*, 1906] de Al. Blok în regia lui Meyerhold din 1914, exploata, printre alte elemente inedite care țin de viziunea regizorală, și tehnica prosceniumului ca arenă de circ plasată chiar în mijlocul spectatorilor. Într-un acord inspirat cu litera – teatrală – a originalului, Meyerhold construiește ambianța scenică "la vedere", cu ajutorul unor mașiniști – jongleri și acrobați de profesie – element împrumutat din tehnica montării molieriești. Teatralizarea extremă într-un proscenium devenit arenă sugerează lumea fantastic-comică a personajelor, purtînd peruci bizar colorate și nasuri de carton, un fard ostentativ teatral ce trebuie să facă perceptibilă irealitatea "viziunii" lui Blok. Văluri albe și o ploaie de beteală, ca expresie plastică a cerului împînzit cu stele strălucitoare, un foc bengalic în vârful unei prăjini de bambus, sugerînd aprinderea – simbolică – a stelei reci și inaccesibile, un pod construit ad-hoc din două practicabile, mișcări lente, aeriene se constituie în tot atîtea semne ale vizualității traducînd nota majoră, solemnă, poetică și ireală din cel de al doilea tablou al dramei *Necunoscuta*. Stilizarea grotescă din final sensibiliza prin contrast simbolul central al piesei; focul bengalic ca *trouvaille* fericit ales pentru steaua cea rece și înaltă se dovedea, la a doua recurență, de o mare putere a sugestiei simbolice¹⁰.

Efectul distanțării estetice, obținut prin folosirea prosceniumului, și-l asumă Blok și în drama lirică *Regele în agora* [*Korol na ploșceadi*], 1907. Teatralitatea procedurii este puternic prezentă în indicația scenică a autorului: Bufonul se așază pe marginea rampei și aruncă undița în fosa orchestrei. Prezența lui previne asupra distanței dintre “teatrul în teatru” (cu protagoniștii săi) și Măscăriciul ce comentează evenimentele. Intervențiile lui inoportune, răutăcioase chiar, tulbură și coboară în derizoriu efuziunile lirice ale amoretzilor. Bufonul lui Blok nu mai este înțeleptul și *raisonneur*-ul din teatrul lui Shakespeare. Distanța pe care o câștigă față de lumea Poetului este distanța care separă simțul practic de ideal.

În teatrul simbolistilor ruși *masca* deghizează nu atât interpretul, cât, mai ales, prezența figuranților cu funcția de personaj colectiv, nediferențiat tipologic și psihologic. Măștile au la Andreev o prezență neliștitoare, fantomatică, oraculară uneori. Prezența repetitivă a personajului fără chip are funcția actanțială de adjuvant al acțiunii și funcția actorială din totdeauna a măștii, sugerând imobilitatea figurii încremenite în expresia fixă a eternității. Măștile destinului iau chipul comun, cenușiu, al Bătrânelor (“îmbrăcate în văluri bizare” – notează L. Andreev). Practica semnificantă a spectacolului lui Meyerhold organizează într-un dans grotesc și delirant indicația scenică a dramaturgului. Fascicoul de lumină descoperă “chipuri schimonosite, repetând hidos mișcările de odinioară ale dansatoarelor în rochii albe, tropotind, schelălăind și rîzînd fără întrerupere”¹¹. Codul dramaturgului și codul regizorului se întîlnesc într-o inspirată solidaritate.

Un model de stilizare a semnelor vizuale de esență simbolistă îl constituie, depășind cadrul istoric al vremii sale, montarea dramei lui I. Annenski, *Tamira Citharedul* [*Tamira Kifared*, 1916], la Teatrul de Cameră, (în același an) în regia lui Alexandr Tairov și decorurile Alexandrei Exter. Compoziția colorată a cadrului, conceput în nuanțe de negru, alb și auriu sugera atmosfera scenică a năzuinței personajului mitic spre perfecțiune și muzicalitate apollinică. Ceea ce la lectură părea a rămîne simplă sugestie, aproape imposibil de întruchipat scenic, devine în viziunea teatralizantă a lui Tairov un reper în discuția despre forma teatrală autonomă, ca artă ce mizează pe esența cea mai înaltă a jocului actoricesc (interpretul lui Tamira trebuie să parcurgă toată gama de sunete, de la rostirea aproape șoptită a monologului, pînă la muzica liturgică a invocației). Dispunerea asimetrică a planurilor de joc în

spațiul scenei o motivează considerente de ordin ritmic-muzical, care să permită actorului, stăpîn cu desăvîrșire pe arta sa, să caligrafeze ritmul textului într-o manieră proprie, inimitabilă¹².

Teatralizarea și convenția dramaturgiei simboliste, fructificate cu o fantezie neîntrecută în spectacolul avangardist și contestatar al ctitorilor regiei moderne, rămîne pentru teatrul contemporan un prilej de meditație critică. De mai bine de cincizeci de ani textul dramatic suscită comentariul scris, dar spectacolul care să îndrăznească a recupera teatralitatea piesei simboliste, din perspectiva ultimelor achiziții ale regiei, întârzie. Cîteva încercări timide de a reactualiza dramele lirice ale lui Blok în spectacol – o montare radiofonică, un film pentru televiziune și două spectacole studențești – producții ale anilor '80 – nu fac decît să confirme ideea că teatrul simbolist își așteaptă interpretul pe măsură. Să constituie oare modelul Meyerhold, Tairov, Evreinov un prilej de extatică admirație față de maeștrii ce nu pot și nu trebuie să fie depășiți?

5. *Rosmersholm* – un teatru al spunerii

În strădania de a simboliza neliniștea sufletului solitar, fantezia dramaturgului norvegian ezită – cu artă – între teluric și imponderabilul ideii, între planul realist și cel emblematic. Angoasa invizibilului devine perceptibilă în drama târzie a lui Ibsen ca vorbire enigmatică, dialog sau solilocviu ce menține discursul în aparența dialogală.

Înclinația marcată a piesei *Rosmersholm* spre simbolism păstrează autoritatea cuvântului ca semn față de indicația scenică, anunțând un decor în multe privințe asemănător cu fața mimetică a decorului din piesa nedesmințit realistă. Înscris în text, spațiul de la Rosmersholm, un vechi conac plasat în vecinătatea unui orașel de fiord din vestul Norvegiei, este mobilat – în sensul cel mai concret-material – cu uși, draperii, confortabile sofale și fotolii, birouri și dulapuri cu cărți. Nu lipsesc nici glastrele cu flori, semnalizând prezența ferestrei prin care locuitorii Rosmersholmului aruncă priviri spre ceea ce bănuim a fi mobilul din umbră al reacțiilor: *podețul* și *iazul morii*, loc de circumscriere a sacrificiului, loc ghicit, comentat și niciodată vizibil pentru lectorul-spectator. Delimitarea geografică atât de precisă a Rosmersholmului (și aceasta înainte ca schimbul de replici să fi început) conturează un spațiu al sobrietății și convențiilor. Cele patru acte ale piesei nu aduc decât variații ale decorului unic, coerent în amănuntele sale, referind despre ambianța personajelor, fără a trece în simbol.

Replica reprezintă, sugerează realități de natură simbolică, excluzând o prezentare concret senzorială; sînt abstracții pe care se exersează cu brio tehnica dramaturgului. *Tehnică*, întrucît Ibsen scrie pentru

scenă, iar realul concret pe care îl propune organizarea spațiului scenic imită și susține fantasma ca dorință, exorcizare a obsesiei personajelor, fără a avansa la rangul de sugestie. Ocolind căile bătute, Ibsen îndrăznește să edifice un dialog ce rezistă *în* și *prin* replică, și, în consecință, reduce cadrul spațial, minuțios reprodus, la rosturile unui iluzionism vizual. Interpretări scenografice descinse din expresia avangardistă a spectacolului lui Gordon Craig imaginează decoruri ce încearcă să descopere senzația de adâncime a textului, eludînd, cu bună știință, convenția de decor anunțată de autorul însuși. Modelul ereziei contra indicației scenice ibseniene îl constituie Rosmersholm, așa cum arăta acesta în montarea lui Craig de la Florența din 1906 (cu celebra Eleonora Duse în rolul Rebekkai West). Din mulțimea de detalii Craig reținuse numai *fereastra* ca deschidere spre lumină, într-un spațiu demarcat de pereți amenințători, ignorînd orice referire realistă.

Pentru Aureliu Manea – într-un spectacol controversat la vremea lui – inautenticul “pasiunii curate”, frumos rostite, trebuia demascată printr-un comentariu al culorii; drapate în negru, personajele voiau parcă să spună altceva decît anunța replica. Manea dorea astfel să declanșeze energiile zăgăzuite în subsolul, colcăind de patimi, al textului¹. Decorul lui Dan Jitianu la un spectacol mai nou (al trupei din Brăila) descifra spiritul Rosmersholmului în aerul stătut al conacului, spațiu hiperordonat, netulburat nici măcar de prezența florilor din glastră.

Ne place să credem că, dincolo de terorismul extratextual al unor montări cu *Rosmersholm*, textul autorizează și o reprezentare-spunere (verificabilă cu atît mai pregnant într-un spectacol radiofonic). Teatralitatea dramei ibseniene, adică eficiența sa teatrală (*pentru* și *pe* scenă) se probează și pe organizarea strict geometrică a textului dramatic, în situația de *context al motivelor simbolice*. Privită prin prisma exigențelor textului *teatral*, *Rosmersholm* atestă predilecția dramaturgului pentru o reliefare a simbolurilor, mai puternică decît în cazul textului exclusiv literar. Receptarea sensului simbolic – bănuît – este savant dirijată de către autor spre selecția motivelor încă din partea expozitivă. Conversația dintre doamna Helseth și Rebekka West etalează motivele declanșatoare ale intrigii, motive care vor fi preluate ulterior. Ele se înlanțuie firesc, trecerea de la un motiv la altul fiind aproape imperceptibilă. Motivul *morii* și al *podeșului ce duce la iaz* joacă un rol important

în viața pastorului Rosmer. Bănuim aceasta în insistența și îngrijorarea celor ce relatează obsesia personajului:

“Madam Helseth (mai departe): Ia te uită, domnișoară, (pastorul), iar a luat-o pe drumul morii.

Rebekka: Și alaltăieri a apucat-o tot pe drumul morii. (Urmărind printre perdele). Ia să vedem...

Madam Helseth: O îndrăzni să treacă și podețul?

Rebekka: Asta vreau să văd și eu. (După un timp.) Nu. Se întoarce. Ocolește și azi. (Îndepărtându-se de la fereastră.) Ocolește pe departe.

Madam Helseth: Ei, Doamne! Trebuie să-i fie greu de tot să treacă podețul ăla. Pe-acolo, pe unde s-a întâmplat nenorocirea aia...

Rebekka (adunându-și lucrul): Greu să te lepezi de morți aici, la Rosmersholm.

Madam Helseth: Ba eu cred, domnișoară, că morții nu se mai pot lepăda de Rosmersholm”².

Vocea oraculară a doamnei Helseth celebrează presimțirea unei nenorociri viitoare, pentru că moartea cere moarte. Din perspectiva conștiinței naive, trăind sub impresia puternică a superstițiilor și a fantomelor rău prevestitoare, obsesia chinuitoare a trecutului devine perfect credibilă. Doamna Helseth nu face altceva decât să dea glas părerii oamenilor simpli care locuiesc în vecinătatea fermei Rosmersholm. Izolarea vechiului conac și moartea soției pastorului în împrejurări misterioase predispun la tălmăciri dintre cele mai fantastice. Curiozitatea Rebekkăi stimulează partenera de dialog să anunțe motivul *calului alb*:

“Rebekka (privind-o): Morții?

Madam Helseth: Da, ai zice că nu se mai pot îndepărta de cei rămași.

Rebekka: De unde ți s-a mai năzărit și una ca asta?

Madam Helseth: Las’ că știu eu, altminteri n-ar mai fi apărut pe aici calul cel alb.

Rebekka: Dar la urma urmei, ce-o mai fi și cu calul ăsta alb, madam Helseth?

Madam Helseth: Ce să mai vorbim? Dumneata tot nu crezi așa ceva.

Rebekka: Dar dumneata crezi?

Madam Helseth (se duce și închide fereastra): O, n-aș vrea, domnișoară, să-ți par caraghioasă. [...]” (p.106).

Secvența se întrerupe în momentul când intră în scenă Kroll, purtătorul de cuvânt al filistinismului provincial. Aici inserțiunea spiritului

practic ce amână motivul simbolic este perfect motivată de ambianța realistă în care se înscrie conversația dintre pastorul Rosmer, Rebekka și Kroll. Motivul *calului alb* revine la sfârșitul actului I, dispus simetric față de secvența introductivă:

“Rebekka: Numai de n-ar întâlni calul alb. Pentru că tare mi-e frică să n-auzim în curînd de fantome.

Madam Helseth: Ferească-ne Dumnezeu, domnișoară. Da’zău, nu mai vorbi așa.

Rebekka: Ei, asta-i!

Madam Helseth (mai încet): Crezi, într-adevăr, domnișoară, că e cineva aici care trebuie să moară?

Rebekka: Da’ de unde! Sînt însă atîtea soiuri de cai albi pe lumea asta, madam Helseth... Ei, noapte bună. Mă duc în camera mea” (p.127).

Simbolul *calului alb* reapare, de astă dată, la inițiativa Rebekkăi. Năluca albă a Rosmersholmului planează asupra personajelor și provoacă reacții diferite: pentru emancipata Rebekka motivul simbolic semnifică amenințarea unor zvonuri infamante; din perspectivă psihanalitică Otto Rank și Sigmund Freud deslușesc aici incestul ca mobil neconștientizat al comportamentului Rebekkăi West. Și Rank și Freud recunosc, totuși, metamorfoza Rebekkăi spre moralitate și noblețe, sub imperiul dragostei pentru Rosmer. La sfârșitul actului III motivul revine, semnalizînd obsesia trecutului dominator pe care voința protagonistei nu-l poate anula:

“Rebekka: Da, madam Helseth, astăzi însă m-am speriat.

Madam Helseth: Speriat? Doamne sfinte! Și de ce?

Rebekka: Parcă mi s-a năzărit calul cel alb.

Madam Helseth: Calul alb? În plină zi?

Rebekka: O, au început caii cei albi să apară la Rosmersholm și ziua și noaptea. (Terminînd.) Atunci, cum rămîne cu geamantanul, madam Helseth?” (p.167).

Motivul apare neașteptat și se stinge la fel de brusc. De astă dată, el punctează resemnarea eroinei ce nu se poate sustrage influenței nefaste a fantomelor de la Rosmersholm. Remușcări venind dintr-un sentiment de culpabilitate, plămădit pe solul maladiv al Rosmersholmului, luminează dintr-un unghi nou și neașteptat psihologia pastorului – partitură înnobilită, la premiera absolută a piesei (din 1893) de interpretarea

celebrului actor și om de teatru Lugné-Poe, considerat, pe bună dreptate, creatorul rolului Rosmer.

Evoluția Rebekkăi de la speranță la moarte este marcată, în momentele cruciale, de același motiv simbolic. Desprinderea Rebekkăi de "mirajul cailor albi de la Rosmersholm" nu poate neutraliza efectul distrugător al trecutului. Ea se condamnă pentru hybrisul comis împotriva armoniei; sinuciderea va fi pedeapsa la care se supune de bună voie, pentru orgoliul de a fi încercat să lupte cu demonii neiertători ai Rosmersholmului. Prin jertfa de sine echilibrul se restabilește, sacrificiul răscumpără greșeala de a fi uneltit împotriva unei ordini imuabile, dar învinsa triumfă prin eșecul ei în lupta cu demonii, sacrificiul suprem fiind o sfidare, o cutezanță fără seamăn aruncată providenței.

Rebekka are puterea de a reda pastorului credința, pierdută, în mai bine; convins că sinuciderea este singura formă de revoltă ce-l poate salva de rutina și meschinăria existenței prezente, păstrînd nealterată năzuința spre imposibil, proprietarul Rosmersholmului împărtășește soarta tragică a eroinei:

"Rebekka (îi ia mîinile și-și lasă capul pe pieptul lui): Mulțumesc, Rosmer. (Desprinzîndu-se.) Și acum mă duc, plină de voie bună.

Rosmer: Femeia și bărbatul trebuie să meargă împreună.

Rebekka: Numai pînă la podeș, Rosmer.

Rosmer: Și mai departe. Pînă unde mergi tu, merg și eu. Pentru că acum îndrăznesc.

Rebekka: Ești atît de convins că ăsta este drumul cel mai bun pentru tine?

Rosmer: Da, e singurul.

Rebekka: Dacă te înșeli? Dacă e doar un miraj? Unul din caii albi de la Rosmersholm?

Rosmer: Poate. Dar noi, cei de la Rosmersholm, nu-i putem evita.

Rebekka: Atunci rămîi, Rosmer!

Rosmer: Bărbatul trebuie să-și urmeze femeia, precum femeia bărbatul.

Rebekka: Dar spune-mi mai întîi: tu ești acela care mă urmezi sau eu sînt cea care te urmează?

Rosmer: Niciodată n-o să știm cu adevărat.

Rebekka: Cît de mult aș vrea să știu!

Rosmer: Ne urmăm unul pe altul, Rebekka. Eu pe tine și tu pe mine.

Rebekka: Așa mi se pare și mie.



Rosmer: Pentru că acum sîntem una.

Rebekka: Da, o singură ființă. Hai! Să mergem atunci plini de voie bună. [...]" (p.181).

Victorie sau înfrîngere? Speranță sau disperare? Am fi înclinați să credem, alături de Gilbert Sigaux și Vito Pandolfi, că "spiritul de la Rosmersholm", amenințător și imuabil ca destinul însuși, înalță și ucide deopotrivă, cînd împlinirea morală nu se poate realiza decît în moarte.

Simbolismul *calului alb* este actualizat numai ca relatare în replica anumitor personaje. Nu întîmplător jocul simbolurilor lipsește cu desăvîrșire din partea dialogală, susținută de pragmaticii Kroll și Peder Mortensgard, radicali sau conservatori, prinși în plasa politicianismului de provincie. Tema politică pe care se profilează rebeliunea lui Rosmer păstrează o ciudată neatingere cu simbolismul – accesibil numai celor doi amorezi și bunei, naivei, dar nu prea pătrunzătoarei de psihologii străine – doamna Helseth. Plasarea motivelor simbolice în punctele nodale ale compoziției respectă coerența unui riguros geometrism, în consens cu exigențele tiparului simbolic al textului dramatic. Aici derularea temporală solicită, mai apăsător decît în textul narativ, recurența simbolurilor la intervale muzical concepute.

Rosmersholm susține cu valoare de exemplaritate virtuțile dialogului-rege, ale dialogului pe un obiect absent din scenă, ale dialogului capabil să ridice excesul de static și epicizare la rangul de atribut definitoriu pentru teatrul modern.

6. "Toți sîntem copiii soarelui"

A fost o vreme cînd, descinsă din coșmarul pustiitor al primului război mondial în oaza de mirabilă pace, intelectualitatea europeană redescoperea încrederea în perfectibilitatea ființei umane și apostolii regenerării întru omenie se numeau Maxim Gorki și Romain Rolland. Două sînt, în această lumină, motivele celebrității gorkiene – pledoaria sa pentru Omul – cuvînt scris cu majusculă ("Maxim Gorki este un mare artist și împreună cu Romain Rolland, scriitorul cel mai profund uman dintre cei contemporani" – scria la 1920 G. Ibrăileanu) și demonstrația valorii umane pe teritoriul terifiant și exotic, specific gorkian, populat de abrutizații unei existențe ce-i refuză ("Gorki și-a meritat gloria: el a descoperit o țară nouă și necunoscută, un nou continent al lumii spirituale. Este primul și, după toate probabilitățile, va rămîne fără egal în zugrăvirea acestor paria" – afirma Dmitri Merejkovski în 1923).

Lumea de două ori exotică – mai întîi, ca mediu insolit al vagabonzilor, neatins de ochiul artistului pînă la Gorki și, pe urmă, ca spațiu de rezonanță a enigmaticei tipologii slave, este sensibil concurată de achizițiile neorealismului în materie de introspecție psihologică și, mai ales, de exotismul unor ținuturi misterioase, mai misterioase chiar decît sufletul slav exploatat pînă la epuizare de o întreagă literatură, și atunci succesul operei gorkiene pare a nu depăși o anume conjunctură temporală. Pentru teatrul ultimelor două decenii întoarcerea lui Gorki semnifică mai mult decît un gest de reverență; există acolo, în subtextul piesei gorkiene, un filon de gîndire dramatică ce numai în anii din urmă

și-a găsit tălmăcirea îndelung așteptată, în montări care sacrifică, deliberat, încărcătura de amănunt concret și imediat, evidențiind abstragerea spre idee. Mecanismul absurd al unei lumi în derivă încurajează descifrarea în cheie modernă, evitând actualizarea forțată. Ce poate spune piesa *Copiii soarelui* spectatorului de astăzi, căruia îi scapă, fără voie, conotații deosebit de sugestive pentru contemporanii lui Gorki, înregistrate din perspectiva faptului autentic? Într-un limbaj aluziv-învăluitor textul conține suficiente trimiteri la evenimentul istoric concret al "Duminicii sângeroase" (9 ianuarie 1905), așa cum transpar în redactarea martorului ocular – personajul Liza Protasova, ca obsesie a cruzimii și spaimei declanșatoare de nevroză: "Eu am văzut cum a răbufnit ura în stradă, cum niște oameni sălbateci, turbați de mînie, se sfîșiau între ei cu o deosebită plăcere... Cînd aud vorbe violente, aspre, cînd văd ceva roșu, atunci în sufletul meu se redeșteaptă spaima și jalea, și imediat îmi apare înaintea ochilor acea mulțime dezlănțuită, întunecată, fețele însîngerate, iar pe nisip băltoace de sînge cald și roșu". Prin forța lucrurilor, chiar după o prealabilă "inițiere" în pre-istoria textului dramatic, reconstituirea *scenică* a faptului istoric rămîne problematică, secvențele unde Liza își expune leit-motivul bolii fiind oportun tratate la modul general, de episod tragic, revărsare de brutalitate cu un mobil destul de obscur. În schimb, *răscoala din timpul epidemiei de holeră* – secvență istoric-reală în referință de cronică (se cunosc incidente similare după foametea din vara anului 1892) nu se pretează la răstălmăciri și abstracții, contextul actualizat scenic fiind o premisă îndeajuns de bine motivată realist – răbufnirea ignoranței, fricii de moarte și a cruzimii. De codul preexistent textului ține și sintagma-titlu: *Copiii soarelui* e un motiv recurent cu o identitate precizată convingător de pre-istoria piesei gorkiene. Motivul își are sorginea în eseul astronomului german G. Klein, *Serile astronomice*, cu ediții succesive în limba rusă, care s-au bucurat de un deosebit succes în Rusia la începutul secolului nostru. Propoziția "Genii și muritori de rînd, puternici și slabi, împărați și cerșetori – toți sîntem copiii soarelui" se păstrează aproape neschimbată, în textul lui Gorki. Trecut prin transformări de nuanță la Konstantin Balmont, Fiodor Sologub, I. Konevskoi, Andrei Belîi și Valeri Briusov, motivul simbolic al aspirației spre înalt se implică în cele mai aprinse controverse ale mediilor literare, comportînd diferențe și modificări ce "lucrează" pe schema compozițională a semnificatului, așa cum o avansase învățatul german.

Anunțându-și intenția de a scrie, în colaborare cu Leonid Andreev, o piesă despre *copiii soarelui*, Maxim Gorki previne asupra tratării ironic-demitizante a semnificatului: "Voi scrie împreună cu Andreev piesa *Astronomul*, Leonid s-a inspirat din Klein și vrea să prezinte un om care trăiește viața întregului univers într-o ambianță banală, mizer-cenușie și pentru asta va fi răsplătit în actul al IV-lea cu o lovitură de telescop în căpățână". În locul colaborării promise, apar două piese distincte, două tratări polemice, de valoare artistică egală, stare de privilegiu pentru dramaturgia rusă. Pe modelul, deja intrat în istorie, al opoziției dintre *copiii soarelui* și *copiii pământului*, Leonid Andreev conotează o posibilă conciliere (deschidere tragic-optimistă în finalul atât de ne-andreevian) între cele două tipologii, soluția artistică preconizată de dramaturg fiind purificarea prin sacrificiul aservit monadei de mai bine și adevăr: "În templele din vechime oamenii întrețineau focul veșnic – concluzionează Serghei Nikolaevici Ternovski, propunând conversiunea alternativei «practice» în ideea metafizică de echilibru cosmic. Lemnul se prefăcea în scrum, untdelemnul se trecea arzând, dar focul ardea veșnic. Oare tu nu-l simți aici și pretutindeni? Nu simți în tine pîlpîind flacăra-i curată? [...] Du-te! Și înapoiază-i tot ce-ai luat de la viață. Dă-i îndărăt soarelui căldura lui. Vei pieri cum a pierit Nikolai, cum pier făpturile chemate ca, prin sufletul lor neasemuit de fericit, să hrănească focul cel veșnic. Dar prin pieire vei dobîndi nemurirea. Spre stele!" Neacceptînd alegoria filosofică andreeviană, ce ar veni în contrasens cu maniera realistă, Maxim Gorki propune o poetică a realismului care nu poate și n-ar trebui să se îndepărteze de cadrele dramei figurative. De-ar fi să-l credem pe autor, *Copiii soarelui* se păstrează în strictul referențial al revoluției din 1905, mai ales prin atmosferă, celălalt element al concretului istoric ținînd de problema-cheie a conștiinței ruse – relația dintre intelectuali și popor: "Intuirea tulbure a rupturii sufletești a intelectualității – ca element rațional – de stihia poporului m-a urmărit, mai mult sau mai puțin insistent, toată viața...Treptat intuiția a trecut în presentimentul unei catastrofe. În 1905, cînd eram închis în fortăreața Petropavlovsk, am încercat să prelucrez această temă într-o piesă nereușită [...] *Copiii soarelui*. Dacă ruptura dintre voință și rațiune constituie drama apăsătoare a individului, în viața poporului această ruptură este o adevărată tragedie".

Relevante pentru modul în care epoca lui Gorki așează "materia" investigată în universul de semne istorice, culturale și politice ale

contemporaneității, datele de istoria textului și a spectacolului cu piesa *Copiii soarelui* nu compromit “corectitudinea” lecturilor ulterioare, dar nici nu o pot ajuta prea mult, deoarece mișcarea reprezentației cu secvențe temporale în raport de succesiune directă nu se sprijină pe glosarea de text. Condiționarea specifică a spectacolului și gustul noului public suscită elaborarea unui anumit tip de mesaj cu un semnificat pertinent care să rețină din faza “arhaică” a textului (și reprezentației) ceea ce se potrivește schimbării de mentalitate a receptorului. Un spectacol într-adevăr *modern* ar trebui să țină seama – și nu în ultimul rând – de invenția gorkiană în obiectivarea propriului didacticism, mai accesibilă în cadrele genului dramatic decât în proză, fiindcă tentativa de a învăța pe alții *cum* și *de ce* să trăiască se manifestă mai degajat – și mai puțin moralizator decât în piesele scrise de Gorki în anii '30. *Copiii soarelui* evită răspunsul doct, ferm formulat, la problema morală adusă în discuție, iar tehnica de construcție dramatică, fragmentarea disursului în *scene*, finalul deschis, fără nici un fel de sentință demascatoare, asigură o anume emancipare de didacticism. De altfel, *scene* figurează invariabil în subtitlul pieselor gorkiene, ca marcă a speciei dramatice care trădează, mizînd pe coerența interioară, formula aristotelică a acțiunii dinamice conduse abil spre deznodămînt. Abandonînd momentele clasice ale desfășurării intrigii, rușii inventează rațiuni ce țin de o altă modalitate de tehnică – sărăcia de evenimente relatabile, lipsa, aparentă, de gradație a momentelor ar eșua în incoerență și amorf, dacă nu s-ar pune *altceva* în locul elementelor contestate. Contrazicînd o practică, rușii convertesc deficitul de intrigă în avantaj: în numele discontinuității logice interesul se mută în subsidiar, căci corecția unghiului de vedere înseamnă, mai presus de orice, interesul pentru subtextul marcat de fluxul stărilor de spirit. Șirul de scene brodează, de fapt, pe un sistem de legături ce vor să imite discontinuitatea logică a evenimentelor, mai fidelă decât “felia de viață” care respectă modelul “piesei bine scrise”. Trecînd prin experiența lui Cehov, modelul nonintrigii poate fi recunoscut fără greș la Gorki; tutela prestigioasă pare a produce derută și sinceritatea proverbial-gorkiană nu ascunde amărăciunea – hipertrofiată de orgoliul creator – de a nu fi depășit – aici – norma: “Am scris aproape douăzeci de piese și toate sînt constituite, mai mult sau mai puțin, din scene fără prea multă coeziune între ele, cu o acțiune lipsită de un fir conducător” – mărturisirea Gorki, trecînd sub tăcere (exces de modestie sau “miopie” critică?)

noutatea de construcție, fragmentarismul scenelor împins la ultima limită a coerenței dramatice. Modelul real (*Lumea în derivă*) tutelează cu autoritate textul, și reforma se exercită pe fragmentul de real printr-o răsturnare de situații. Gorki refuză să adere la o semnificație unică, iar coerența în marginile textului figurativ face loc *elocvenței* patetice și grotești totodată. Antiiluzionismul demontat “la vedere” și elocvența patetic-grotescă a dramei *Copiii soarelui* individualizează piesa în contextul dramaturgiei gorkiene, fiind o semnificativă prefigurare a farsei tragice și această față a modernității lui Maxim Gorki merită, în primul rând, să fie adâncită în spectacol.

O lume în derivă, un război al tuturor împotriva tuturor devastează fără cruțare eșafodajul de iluzii al “copiilor soarelui”. Refugiul lui Pavel Protasov în spațiul de retorte și alambicuri se dovedește șubred. Ori de câte ori se lansează în tirade ale bucuriei de a trăi și încrederii în viitor, asalturile lumii pragmatice nu întârzie: “Noi, noi, oamenii, sîntem copiii soarelui; copiii izvorului luminos al vieții, noi ne-am născut din soare și vom învinge spaima întunecată a morții! Noi sîntem copiii soarelui! El arde în sîngele nostru, el dă naștere acelor gânduri îndrăznețe, înflăcărare, ce luminează bezna nedumeririlor noastre, el este un ocean de energie, de frumusețe și de bucurie, care ne îmbată sufletul!” – este replica, peste ani, la celebra tiradă a lui Petea Trofimov din *Livada cu vișini*. Patetismul este subminat în relatarea excesiv-sumbră a Lizei Protasova: “Voi sînteți orbi cu toții! Deschideți ochii: toate preocupările, toate gândurile și sentimentele voastre sînt ca niște flori într-o pădure întunecoasă, năpădită de putregai... plină de monștri înspăimîntători... Voi sînteți puțini, voi treceți neobservați prin lume...” “Ea privește totul prin prisma ei de om bolnav!” – obiectează Protasov, dar viziunea maladivă este, de fapt, garanția antitezei, boala colorează afectiv *antiteza* (iluzionismul “copiilor soarelui” nu are teme). Fiecare personaj își are adevărul său, și pe expunerea sinuoasă, convingătoare, cel puțin pentru durata spunerii, a *tuturor* adevărilor se construiește dialectica piesei, mai departe de schema abstract-didactică decît s-ar putea crede, judecînd după ecoul textului în teatrologia modernă.

Elocvența protagonistului (Maxim Gorki rămîne consecvent modalității, instituite de *Micii burghezi*, de a polariza sfera de interes a ideii într-un personaj purtător al mesajului) se dovedește molipsitoare – servitorii, valeții și servantele, Antonova, bătrîna dădacă a fraților Protasov, lăcătușul Egor și Iakov Troșin, prietenul lui Egor se insinuea-

ză în viața “copiilor soarelui”. Rostirea intrușilor ambiționează la coerența tiradei stăpînilor. Fisurile, la început insignifiante, în platoșa de iluzii și argumente a “copiilor soarelui” se dovedesc a fi de o violență nebănuită, iar disputa celor două lumi – o confruntare ireconciliabilă. E o anume ostentație în această paradă de “copii ai pămîntului” în piesa lui Gorki, care obligă la luciditate (unde sînt inocenții, cumînții servitori din *Livada* lui Cehov?) Cutremurata de neliniște și suspiciune, lumea armoniei celeste este falimentară. Ciocnirea dintre “copiii soarelui” și mulțime eșuează în procedeu de farsă. Protasov se apără de atacanți cu pălăria și batista, Vaghin se apără cu o cărămidă, Roman îl lovește pe Troșin cu o scîndură, iar în final, cînd încăierarea s-a încheiat, Protasov regretă că nu a avut la îndemîină... galoșii pentru a lovi în adversari. Din înălțimea pateticei retorici Protasov este coborît la ridicolul situației tragice în esență – moartea este o amenințare reală –, dar grotesc deformată prin ridicolul înfruntării. Un destin absurd planează asupra non-eroului nostru; primejdia ia chipul ignoranței amenințătoare și penibile, iar destinul nu e pe măsura așteptărilor falsului erou. Defavorizat de mecanismul absurd, Protasov nu-și înțelege *vina* (convertită, parodic, în farsă):

“Elena (încet și cu jale): Pavel,... Pavel... înțelege?”

Protasov (mirat, către Lena): Ce frumoase versuri! Dmitri, ai înțeles?

Ce frumos!

Vaghin (cu cruzime): Da’ tu ai înțeles că Liza a înnebunit?

Protasov (nu crede): Se poate, Lena?”.

Viziunea tragicomică a unei lumi agonice anulează sentimentul tragic. Moartea lui Cepurnoi nu afectează, de fapt, pe nimeni dintre cei care se proclamă “copii ai soarelui”, catastrofa nu restabilește echilibrul inițial, pentru că nimeni din anturajul lui Protasov – cu excepția Lizei, nu este afectat de sinuciderea modestului veterinar. Nerecunoașterea propriei prăbușiri și imposibilitatea, organică, firească în cazul lui Pavel Protasov, de a-și asuma destinul coboară patosul eroic la condiția farsei tragice. Demitizarea eroului prin procedee de farsă începe chiar cu... începutul: Protasov defilează prin scenă înarmat cu o... cratiță de lapte; în scena confesiunii de amor Melania exclamă cu sinceră exaltare: “De-ai ști cît de mult aș vrea să fac ceva pentru dumneata! De-ai ști cum te admir... parcă nici n-ai trăi pe pămînt, plutești în sfere atît de înalte... spune, ce-ți trebuie? Cere-mi orice, orișice!”. Idolul

Protasov coboară din cele mai înalte sfere, "stimulat" de patetica declarație de dragoste, și îi cere Melaniei, nici mai mult, nici mai puțin, decît ... zece ouă proaspete...: "Din cele mai proaspete, abia ouate, calde încă! Vezi dumneata, mie îmi trebuie foarte multă albumină, dar dacă e zgîrcită, ea nu înțelege ce înseamnă albumina... îmi dă ouă stătute... și totdeauna trebuie să mă rog de ea... apoi face o mutră atît de acră..."

Motivul lumii ca junglă, obsesie a Lizei Protasova ("oamenii pămîntului sînt fiare"), printr-o bizară răsturnare de situații, pare a-și arunca umbra și asupra globului de cristal în care se retrag "copiii soarelui", răsturnare *tragicomică*, deoarece eterații susținători ai monadei universale sînt în egală măsură *victime* și *vinovați*. Finalul nu rezolvă nimic, nu condamnă pe nimeni și nici nu face apologia eroului învins de împrejurările vitrege. Ar fi și greu de stabilit cine sînt învinșii, cine – învingătorii, într-un război buimac al tuturor, pornit de un destin fatidic, Ianus modern, ale cărui fețe sînt ignoranța și neînțelegerea.

7. Sărbătorile galante ale Petrogradului

Nevoia de sacralitate și extaz a rusului, prin firea sa actor și spectator deopotrivă, descătușează energii nebănuite în “anii goi” ai războiului fratricid. Foametea și gerurile cumplite, cozile interminabile, încheștările sîngeroase cer în compensație o lume iluzorie, pe care numai teatrul o poate suscita. Artă în loc de pîine li se oferă combatanților roșii în peisajul deloc idilic al liniilor de front, iar furgoanele și trenurile purtînd povara dorită a teatrului ambulant devin aici un lucru familiar. Se spune că, în locul soldei mărite, ce trebuia să recompenseze curajul în bătălia cu albi, soldații-țărani preferă luxurianța recuzitei teatrale: “Dacă șefii noștri de la centru doresc să ne răsplătească, să ne trimită mai bine peruci, pomezi și piese de jucat!”. Elanul, de neconceput pe alte meridiane, al teatralității primare irită judecata sceptică și, ca reacție, precauțiile măsurii și bunului simț nu întîrzie să exclame, față cu spectacolul derutant al străzii: “Patimă pentru teatru? Teatromanie universală!”

Cum era de așteptat, interesul “stării a patra” pentru reprezentarea scenică nu-i putea lăsa indiferenți pe diriguitorii vieții politice. Sînt bune deocamdată defilările și manifestațiile de stradă, ieșite din meetingurile spontane și, cu puțină grijă pentru formă, ele se rostuiesc pe fagașul util al propagandei politice. Organelor diriguitoare le sînt pe plac mai cu deosebire ceremoniile menite să consfințească momentele memorabile ale revoluției bolșevice. Elocvența tragică și violentă a ideilor are nevoie de o acreditare cu modelul în Marea Revoluție Franceză de la 1789. Teroarea nu este suficientă pentru a pedepsi

vechiul și a impune vremuri noi. Iată de ce în circumstanțe de o violență fără precedent se convoacă experiența mai vechii revoluții în constituirea unei proiecții mitice care să eludeze excesul și să contribuie la producerea unei realități mentale. Sub imperiul fricii și al plăcerii naive se construiește legenda¹. Teatralizarea vieții publice, începută în Rusia cu decenii în urmă, se pune în slujba noilor iacobini. Aspirația din totdeauna a dramaturgilor simboलिști viza desființarea rampei ce desparte pe actorii de pe scenă de spectatorii din sală, într-o comuniune pseudo-mistică. Ceremonia teurgică și estetică presupunea, neapărat, prezența mulțimii ca participant la spectacol. Mergînd îndrăzneț mai departe decît simboलिști, cunoscutul regizor și dramaturg Nikolai Evreinov profesa idealul transformării vieții într-o realitate teatralizată. Viața-ca-joc și reprezentația-mai-autentică-decît-viața se alătură retoricii oficiale, cînd Evreinov se vede mobilizat de către Direcția politică a districtului militar Petrograd să conducă reprezentația prilejuită de a treia aniversare a lui octombrie 1917. El regizează *Asediul Palatului de Iarnă* în imensa piață a palatului, în fața unei mulțimi de o sută cincizeci de mii de spectatori, cu concursul unei armate – armată în sensul concret al cuvîntului – de șase mii de marinari și soldați. Grandioasele *autosacramentales* ale perioadei moderne reînvie teatralitatea luxuriantă a turnirului medieval, fastul încoronărilor regale și ceremonia carnavalescă a sărbătorilor breslelor din Renaștere, în decorul fantast al Petrogradului. Puterea și strălucirea reprezentației, magnificența apropiată de risipă a vizualului exercită asupra spectatoriilor o fascinație de netăgăduit. Numit *director de scenă principal* al acestui grandios spectacol (“președinte al autorului colectiv”), Evreinov concepe o montare ce intră definitiv în istoria teatrului ca derulare simultană pe trei spații de joc, ceea ce i-a permis să aducă în actualitate tentativa de teatralizare a vieții cotidiene.

Din perspectiva străinului, dornic să citească în cartea exaltării generale spiritul nou al teatrului rus, eludînd fondul de întuneric al dirijării de sus, spectacolul irepetabil în regia – impusă tot de sus – a lui Evreinov lasă impresia de naștere a magnificenței. În comentariul lui Huntley Carter, scenariul la *Asediul Palatului de Iarnă* este demonstrat minuțios: “În fața Palatului de Iarnă fuseseră înălțate două scene – la dreapta, scena Albă, la stînga – scena Roșie, dispunerea lor simbolizînd confruntarea armată a momentului; imensul semicerc al palatului constituie fundalul, apoi scena spectacolului, cînd acțiunea se mută în

interiorul edificiului. Un pod suspendat la mare înălțime face legătura dintre cele două platforme. Spectacolul a început la ora nouă seara. Reflectoare puternice scot din umbră Columna Alexandrină și scena Albă din dreapta, unde se întrunește guvernul provizoriu condus de Kerenski. Din partea opusă un murmur indistinct începe. E mulțimea sătulă de război, dar care trebuie să se supună ordinelor lui Kerenski ce decretase recent continuarea războiului pînă la victoria finală. Cînd fascicolul reflectoarelor se îndreaptă spre scena Roșie, se pot vedea muncitori și femei, copii și schilozi care se întorc de la lucru, invalizi de război, ostenindu-se trudnic într-o agitație fără rost, pentru că se dăduse ordinul de a se forma o nouă armată. În timpul acesta pe scena Albă capitaliștii depun saci cu bani la picioarele tronului lui Kerenski [...]. O coloană de soldați în uniforme cenușii avansează. Un salt brusc, și armata se retrage. Mișcarea se repetă de cîteva ori cu izbucniri din ce în ce mai violente. E rîndul faimoaselor batalioane de femei. Ele urcă pe scenă cu mișcări caraghioase, își agită carabinele și îi strigă lui Kerenski: «Miriturae te saluant». Scena Albă se întunecă și scena Roșie intră acum în acțiune [...]. Un con de lumină se proiectează pe scena Albă – banca ministerială se clatină ca purtată de furtună. O salvă de tun se aude dinspre scena Roșie. Corpul de gardă al lui Kerenski se îndreaptă, agițînd armele, spre pod. Banca miniștrilor se prăbușește cu zgomot. În Piața Urițki își fac apariția de pe o stradă laterală două mașini ce pornesc spre scena Albă, claxonînd cu furie. Cu un salt disperat, Kerenski își părăsește tronul, trece peste banca ministerială, coboară treptele care duc la mașini. Un demaraj nebunesc, și automobilele traversează piața, depășesc Columna, se îndreaptă grăbite spre Palatul de Iarnă, ale cărei porți se deschid cu rapiditate pentru Kerenski și companionii săi. Acum intră în acțiune Palatul de Iarnă. Toate ferestrele se luminează feeric, în timp ce lupta de pe pod continuă. Soldații celor două armate se înțeleștează în lupta corp la corp, iar albi sînt nevoiți să cedeze. La Palatul de Iarnă luminile se aprind, se sting și se aprind din nou. Pentru cîteva clipe bătălia devine și mai înverșunată [...]. Dinspre străzile care mărginesc piața Urițki regimente de soldați inundă spațiul central și mii de soldați se alătură celor care coboară de pe scenă. Acum intervine în « misterul politic » al Revoluției vestitul crucișător «Aurora». Din locul unde acostase atunci, în noiembrie 1917, salvele de tun ale «Aurorei» anunță victoria roșilor. Intră din nou în acțiune Palatul de Iarnă. O poartă se deschide grăbită, și automobilele care-l duc pe

Kerenski și acoliții săi pornesc în mare viteză spre strada Millionnaia și, de acolo, mai departe. O sută de mii de oameni năvălesc acum spre Palatul de Iarnă. O mulțime uriașă freamătă, strigă și cântă, acompaniată de bubuitul teribil al tunurilor. Rachete anunță finalul. Tunurile de pe «Aurora» au amuțit, strigătele se sting, iar mulțimea se pierde în întuneric”².

Privită “din culise”, reprezentația impresionează mai ales prin excepționalul joc de lumini: “Palatul devenise personajul principal al spectacolului – relatează Nikolai Petrov, regizorul căruia i se încredințase, prin același «ukaz domnesc», direcția celei de a doua platforme de joc. Când răsculații năvălesc spre palat, fascicule ale proiectoarelor rătăcesc neliniștite pe acoperiș și dintr-o dată lumina irupe vijelios. La ferestre fuseseră lăsate storuri albe, și pe fundalul acestora – procedeu ce ține de teatrul umbrelor chinezești – se proiectează pantomime ale luptei. De altfel, episodul se și numea «Lupta umbrelor». Ecranul alb al ferestrelor mărește contururile celor prinși în crîncena încheștare corp la corp. Bătălia se termină cu victoria răsculaților și atunci toate proiectoarele – cele de pe «Aurora» și din Piața Palatului – se concentrează asupra uriașului steag roșu care flutură deasupra palatului, în timp ce la toate ferestrele izbucnește lumina ca o flacără roșie”³.

Imaginea teatrală globală își află suportul în vizualitate, iar *sărbătorile Revoluției* vor să consacre noua spunere, printr-un ceremonial foarte aproape plasat de cel religios, sugestiile teatralității fertile din misterul medieval. Se reînvie astfel stilistica formelor teatrale, cu opoziția tranșant-embematică a solemnului și grotescului, cu amplificarea voit alegorică a decorului, în sfîrșit, cu utilizarea heraldicii revoluționare (trecute prin experiența estetică a Revoluției de la 1789), unde *roșul* și *albul* susțin cei doi termeni ai antitezei – infern și paradis, realitate și vis, înger și diavol. Ritualul misterului politic, manipulat de autorități pentru a atrage și reține mulțimea în voința de producere a unei noi realități, dincolo de inventarea ritualului care să țină loc de sacru, stimulează examenul teatralității. Astfel citește mesajul ce i se impune în colaborarea cu autoritățile Iuri Annenkov, celebrul scenograf, responsabil de partea plastică a spectacolului din 1920. Încîntarea ce o resimt, la întîlnirea cu decorul natural al Petrogradului, în frenezia celebrărilor Revoluției, oamenii de teatru, martori și actori ai evenimentului, se traduce în comentarii ce izolează evenimentul artistic de comandamentul politic, veghind din umbră. Ei nu ostenesc în a inven-

taria sursele de fotogenie nebănuită ale monumentelor arhitectonice ale Petrogradului, puse în valoare de ingenioase montări ocazionale. Portalul și peristilul maiestuoasei clădiri a Bursei, cele două poduri peste Neva, cheiurile, felinarele vaselor acostate în apropiere devin spațiul ideal pentru alegoria *Muncii Eliberate*, în regia vizuală a lui Annenkov, Kughel și M. Maslovski, la sărbătoarea zilei de 1 Mai 1920. E prilej de apoteoză a păcii, libertății și muncii în ambianța mirifică a scării ce coboară spre Neva, porticurile și colonadele sugerînd, inspirat, teritoriul edenic al umanității renăscute.

Într-un teatru al anonimatului, "Piterul" devine protagonistul unui impresionant spectacol. Strania ctitorie a lui Petru I se eliberează de moarte prin teatru. Niciînd poate clarobscurul siluetelor de piatră profilate pe cerul nopții boreale nu au fost mai iscusit (și mai artistic) puse în cadru. Petrogradul ca lume se convertește în lumea ca teatru mai autentic în fantezismul regiei sale decît spiritul promițător de înnoiri. Ieșirea în stradă își creează propriul spațiu, în ambianța monumentală a piețelor publice. De la procesiunile "cuminți" în monotona curgere a mulțimii, trecerea la acțiunea dramatică adună simboluri pitorești și complică ceremonialul printr-o punere în valoare a fundalului abil regizat. Evenimentul recent consumat (*Căderea monarhiei*), dar mai ales alegoria (*Ministerul Muncii Eliberate și Spre Comuna Mondială*) preferă spațiul arhitectonic al Petrogradului, cu porticuri, canale, străzi, statui și cheiuri descinse dintr-un timp impersonal, eliberat de memoria concretului. Scenariul rudimentar și naiv al *Blocadei Rusiei* oferă, în iunie 1920, lui Serghei Radlov și Mariei Hoda-sevici prilejul decupării ingenioase a elementelor de sugestie alegorică, de neimaginat în cutia scenei italiene. Realizatorii renunță, inspirat, la gravitatea și solemna moralizare a "misterelor politice", dînd un spectacol antrenant, divertisment popular, prima reprezentație populară de asemenea amploare din istoria teatrului rus. Efectul acesta de vizualitate exclusivă era servit de figuranții Teatrului Nou de Comedie, care aduceau în spectacol prospețimea circului, bufonada și acrobația actorului *activ*, într-o satiră politică bufă. În evocarea ușor amuzată a Ninei Gourfinkel care asistase la spectacolul memorabil, se recuperează din crîmpeie de amintire fascinația teatralității redescoperite: "decorul îl constituie insula Kamennîi de lîngă Petrograd, un amfiteatru de lemn cu patru mii de locuri, o mică insulă-scenă, un pod aruncat peste apă, niște pete vii de culoare pe gazonul pajiștii, figurînd plastic fructe și

unelte agricole cu valoare emblematică. Apa care înconjoară spațiul de joc are rolul de a sugera parodic blocada Rusiei. O barcă, un soi de cuirasat-jucărie pentru copii, se rotește neîncetat pe apă, adăpostindu-l pe lordul Curzon, inițiatorul blocadei. Campania se termină pe pod într-o înverșunată desfășurare de forțe, în timp ce pe insulă se derulează peripețiile unui spion care reușise să fugă din Rusia. Descoperit și hăituit de urmăritori, spionul se ascunde în mărăcini. Treptat acțiunea cuprinde întregul câmp vizual: pe apă se desfășoară o luptă navală. Ca apoteoză finală, o flotilă de bărci ușoare, cu pânze multicolore, iese din apă, în timp ce pe mal drapele roșii, verzi, portocalii flutură în vânt⁴. Diriguitorii politicii culturale încearcă să reînnoade, după cum se poate vedea, firul rupt al sărbătorilor celebrate de Convenția Franceză, și una dintre formele instauratoare de *nou* trebuia să fie *noua* emblematică revoluționară – în locul Rațiunii și Libertății figurate de femei tinere în care antice, în locul copiilor din altare, al florilor și fructelor din arcadele monumentelor legitimând ardoarea și jubilația civilă, fructele și uneltele agricole sugerând voința de muncă în armonie cu rodnicia ogorului, roșul și albul. De astă dată *albul* substituie existența în risipă și naufragiul monarhiei, iar *roșul* care domină griul mulțimii și verdele tribunei este pus în valoare de un comitet (Secție a Sărbătorilor Revoluției) investit cu sarcina expresă de a... îmbogăți și diversifica elementele constitutive ale culorii de forță. Față cu Răul universal care ia înfățișări alegorice, cu fizionomii ale inamicilor ideologici păstrând ceva din chipul membrilor guvernului provizoriu, amintind în tonuri de parodie bufă, șarjă răutăcioasă, de lordul Curzon, Mussolini, față cu aceștia deci obiecte gigantești cu valoare de heraldică revoluționară iau locul dragonului, leului și vulturului din heraldică vechii nobilimi. Un “calendar roșu” trebuia să aducă propriile sărbători profane care să compenseze nevoia de sacru și ritual.

Epopeea noii republici, trecută în reprezentația de masă, ambiționa să făurească sentimentul comuniunii politice dintre spectatori și protagoniști întru extaz, pietate sau, dimpotrivă, dezaprobare vehementă, sarcasm sau distanțare ironică. Aventura constituirii noii mitologii își are autorii săi de limbaj falsificat, formă de propagandă și sublimare a instinctelor agresive. Acțiunea psihologică a reprezentației de stradă – și de masă – se vrea un purgatoriu al pasiunilor, purificare în instinctul de colectivitate stenică. Imboldul educativ caută o forță de propulsie a mesajului sporită, și teoria nu întârzie să numească noul tip de spectacol

joc, repaos, procesiune, serată artistică, cu menirea de a sublima în mit realitatea eroică. Ridicată la rangul de problemă de stat prioritară, reprezentarea populară face obiectul raportului citit de Comisarul Poporului, Platon Kerjentev la primul congres al teatrelor muncitorești și țărănești, din noiembrie 1919. O adevărată propedeutică a artei pare a fi dorința organizatorilor, cu valoare de slogan publicitar: "Sărbătorile poporului care conțin toate elementele teatrului sînt o vastă școală scenică pentru mase, trezindu-le instinctul teatral creator și inițiindu-le în fundamentele artei, în acțiunea ritmată colectivă și în mișcările armonioase".

Dincolo de aspectul propagandistic, dirijat și impus de autoritățile comuniste, influența stilului monumental al sărbătorilor publice asupra evoluției teatrului modern nu poate fi ignorată. Sînt de luat în seamă revenirea la atribute ale teatrului antic, uitate vremelnice de arta teatrală modernă – masca, elocvența corpului și a gestului. Vin apoi, în ordinea importanței într-adevăr revoluționare pe care o suscită, simplificarea locului scenic pînă la practica decorului de mister medieval și eclerajul savant gîndit, unde tonurile intermediare în gama coloristică sînt excluse. Ar mai fi revigorarea forței expresive, oraculare, a cuvîntului-replică rostit în demnitatea spunerii primare, pe fondul augmentativ al coralului sau tăcerii colective, ca și regia sonorităților "naturale", de la focul de pușcă la sirena neliniștitoare a vasului din port. Dintr-un compromis al "comenzii sociale", sărbătorile populare devin moment al creației, cu urmări fertile în planul avangardei teatrale a secolului XX. Procesiunea teatralizată a ritualului profan din anii '20 stimulează examenul teatralității, esențial pentru existența însăși a teatrului.

8. Constructivismul și teatralitatea regăsită

A fost o vreme când cea mai iconoclastă mișcare din modernismul Arusesc, futurismul, domina viața culturală a Rusiei sovietice. Evenimentele din octombrie 1917 îl găsesc pe poziții, și pentru scurt timp devine artă de stat. Numai că, în vehemența și graba futuriștilor de a îngropa trecutul burghez, comisarii politici deslușesc pericolul “stîngist”, și în manifestele care popagă victoria comunismului (în forme agresive și atractive totodată) – primejdia anarhiei și incapacitatea de a se adapta practic la utopia comunistă. “Nihilismul boem, prezent în respingerea exagerat futuristă a trecutului nu este revoluționarism proletar” – atrăgea atenția, în 1924, Troțki¹.

În anii imediat următori primului război mondial, futurismul italian înclinase spre fascism, cu o contribuție deloc neglijabilă, a lui Marinetti în speță, la constituirea retoricii agresive (nu mai puțin agresive decât cea comunistă) a lui Mussolini, elogiind viitorul mașinist și iredentist al Italiei².

Futuriștii cedează, nu de bună voie, locul constructiviștilor, al căror cuvînt de ordine este “materialismul și plasticitatea”, adeviziunea expres socială (“constructivă”) la cauza revoluției proletare. Constructivismul aduce mutații formale deloc neglijabile în arta teatrului. Angrenate pe fâgașul aceleiași deveniri, “stînga” estetică (noul în teatru) și “stînga” politică (instituționalizarea unui teatru nou, sovietic, aservit principiilor comuniste) colaborează. În edificarea noului tip de teatru, V. Meyerhold se angajează cu sinceritate. Numit în toamna anului 1920 director

al Secțiunii Teatrale de pe lângă Comisariatul poporului pentru Instrucțiunea Publică, își ia obligația de a organiza noul teatru – sovietic – și teoria sa, tradusă într-o adevărată resurecție, va primi numele de *Octombrie teatral**.

Noua formă de congregație a acțiunii politice cu teatrul exercită o putere de seducție reală asupra talentului lui Meyerhold. Credința sa din totdeauna în drepturile absolute ale regizorului asupra reprezentăției și, implicit, asupra actorului, atrage acum gesturi radicale: tot ce amintește de arta burgheză trebuie abandonat, începând cu iluzionismul “celui de al patrulea perete”, ca și convenția lui “la fel ca în viață”. Din artă a divertismentului, teatrul *trebuie* să fie (imperativul este mai mult decât categoric) o artă modelatoare de conștiințe, întru ideea de colectivitate. Spectacolul se modelează ca răspuns la “comanda socială” a noului spectator într-un teatru prin excelență funcțional, cristalizat în forme constructiviste, bio-mecanice. Experimentul constructivist datează încă din 1914, când Meyerhold montase piesa *Necunoscuta* de Aleksandr Blok. Ruptura cu sinteza simbolistă, exersată în plin simbolism, însemna atunci o sumă de procedee pur tehnice, menite să evidențieze corpul actorului, dotat cu o deosebită plasticitate și expresivitate. Calitățile corporale ale protagonistului erau valorificate de un cadru-decor funcțional ce întrerupea monotonia spațiului scenic prin practicabile, scări și denivelări ale podiumului de joc. Totul concura la impresia de asimetrie și ritm specific noii relații dintre ambianța scenică și actor.

În *Octombrie teatral* Meyerhold adaptează experiența constructivistă la exigențele industrialismului, visînd la omul viitorului care-și va subordona ambianța urbană, neapărat urbană, necesităților materiale sporite. Geometrismul noilor construcții, divizate în platforme, practicabile și scări suspendate, permite succesiunea cinematografică a tablourilor (secvențe-cadru) și distribuția petelor de culoare pe cadrul vertical, cu efect considerabil pe fondul uniform al lemnului și fierului.

* Din autoexilul său francez, circumspectul Nikolai Evreinov îl prezintă pe Meyerholdul “roșu” în tonuri nu tocmai favorabile: “... dotat cu împuterniciri dictatoriale, el purta o haină de piele și un revolver la centură. Avusese deja timpul să se înscrie în partidul comunist și poza într-un comunist mai ardent și mai combativ decât Lunacearski însuși”. (Nicolas Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Editions du Chêne, Paris, 1947, p.416).

Actorul care să aspire la perfecțiunea de automat a mașinii îl preocupă în așa măsură, încât regizorul își adună într-un sistem teoretic noile principii. Astfel, el pretinde că eliberează trupul actorului (proletar, la început), prin *raționalizarea* bio-mecanică a mișcării sale: “noul actor al lui Meyerhold trebuie să se achite de «sarcina sa socială», a cărei primă regulă este știința actorului de a se folosi de corpul său ca unic instrument al artei teatrale. Educația sa fizică și socială urmărește să atingă cea mai perfectă armonie cu *colectivul*, pentru a fi un membru util al societății; trebuie, în consecință, să știe să sară, să meargă pe stradă, să alerge, să urce o scară, să țină în mână un pahar cu apă, toate astea în felul cel mai potrivit cu putință. Scena se subordonează gestului cotidian, conform cu nevoile imediate; tot ce este specific teatral se anulează” – comenta cu maliție Nina Gourfinkel³, în cunoștință de cauză.

Producția piesei lui Fernand Crommelynck, *Încornoratul magnific* (1921) impune constructivismul, alternând proiecția de film cu tablourile fără pauză, tehnică pe care Ervin Piscator și Bertolt Brecht o vor utiliza în bună tradiție meyerholdiană, pentru a mări cota de participare a spectatorului la reprezentarea scenică. Sub direcția lui Meyerhold comedia bufă (în lipsa unor texte “revoluționare” special scrise pentru teatrul în curs de edificare) devine un pretext de etalare a teatrului de mase, comunicând conotații cu totul absente în textul originalului – victoria revoluției. Locul morii de vînt (din indicație scenică a autorului belgian) îl ia o construcție mecanică, schelet de metal și lemn, cu o complicată rețea de porți, ganguri, scări și uși, decor în care evoluează cele două personaje ale comediei – muncitorul cu bluză albastră și femeia simbolizînd clasa muncitoare.

Ingeniozitatea viziunii constructiviste găsește un teren de afirmare cît se poate de nimerit în comedia *Misterul Buff* (1921) a lui Maiakovski. De astă dată “construcția” sugerează un glob uriaș, lojile din proscenium fiind folosite ca spațiu de joc.

Spectacolul cu piesa *Moartea lui Tarelkin* (1922) de Suhovo-Kobîlin este, în regia aceluiasi Meyerhold, o satiră grotescă, servită cu fantezie de o construcție metalică suplă, demontabilă ușor, la fel de ușor adaptabilă la jocul acrobatic al actorilor. Reforma constructivistă aspiră la constituirea unui spațiu unitar: legătura dintre sală și scenă o asigură

un podium cu două culoare de trecere, piesele de decor (platforme concentrice) sugerînd un pod cu două turnuri de pază, dispozitive militare, mașini și unelte, elemente ambientale cu valoare semantică. *Arta viitorului și bio-mecanica*, lucrarea lui Meyerhold din 1922, este doctrina care legitimează supremația formei și anunță ruptura cu teatrul psihologic, literar, al lui Stanislavski. Deocamdată constructivismul, strălucit ilustrat de *Revizorul* (1926-1927), deopotrivă operă a lui Gogol și Meyerhold, cîștigă teren, pentru ca autoritățile politice să observe, cu întîrziere, că revoluția în teatru dezamăgește prin...lipsa de ideologie angajată, așteptările – și promisiunile inițiale – nefiind onorate decît în prea mică măsură. Iată de ce, la începutul stagiunii 1928 /1929 Meyerhold se vede obligat să declare public, într-un act de penitență tîrzie, cum că lucrările sale precedente n-au fost decît o pregătire tehnică pentru ceea ce va fi marea dramă sovietică. În 1936 va ține un raport intitulat *Meyerhold împotriva meyerholdismului*, unde susține, printre altele, că “a comis greșeli numeroase [...], obscurități, exagerări și erori”⁴. În plin stalinism, se consideră că penitența lui Meyerhold nu este sinceră decît pe jumătate, așa că marele regizor împărtășește soarta altor – multe milioane de reprimări politic: teatrul ce-i purta numele este desființat, ca dăunător ordinii publice, iar vinovatul va dispărea, un an mai tîrziu, într-un lagăr de concentrare.

Confruntat cu bio-mecanica lui Vsevolod Meyerhold, neorealismul lui Tairov oferea o altă ipostază a revoluției constructiviste în teatrul rus. Unitatea spirituală a teatrului rezidă – în viziunea lui Tairov – într-o formă de armonie estetică, investită cu o pronunțată funcție politică, decurgînd din necesitatea spiritului colectivist. Aceasta explică accentul pe conținutul social al pieselor atent selectate din repertoriul clasic, nota distinctivă a neorealismului fiind aici ritmul *ideii*. Interpretarea actoricească începe ca o experiență interiorizată, pe cînd ideea cristalizată într-un ritm specific răzbate la suprafața trăirii concrete și se transmite publicului printr-un sistem de mișcări adecvate. Sinteza ritmică are menirea de a restaura măreția pierdută a actorului, într-un decor ce trebuie să “crească” din fiecare mișcare a interpretului. Actorul va fi, prin urmare, dansator, mim și tragedian, capabil să construiască prin mișcările trupului său spațiul de joc.

Apetența pentru construcție se explică prin tendința de a elibera scena de copia naturalistă. Tridimensionalitatea spațiului scenic se

rezolvă prin apelul la volumul cristalului, impresie care revine insistent în elementele de geometrie intersanjabile. În *Regele Harlequin* (1917-1918), de pildă, ritmul de spectacol tragic se lasă ghicit în prezența savant elaborată a spiralelor, piramidelor și cuburilor, alături de linia ritmică a cortinei și draperiilor.

În modalitățile noului teatru, făcut să susțină spiritul mașinist al epocii și, dincolo de acesta, emanciparea clasei muncitoare prin cultură, colaborarea intens solicitată (nu rareori impusă) a creatorilor de avangardă se soldează, nu o dată, cu rezultate artistice memorabile. Istoria avangardismului teatral din secolul XX reține experimentul constructivist al lui Eisenstein. Se întâmplă și acum ca mișcările ritmice dirijate ale muncitorului-actor neprofesionist să fie, în spectacol, mai elocvente decât textul pe care trebuie să-l rostească. Cultul mașinii și al industrialismului imprimă reprezentației la care ne referim conotații particulare, nemaîntîlnite pînă atunci. Pentru ca imitația mișcării mecanice să nu fie un semn de slăbiciune, pentru ca omul viitorului să se elibereze de tirania mașinii prin imitație stilizată, iar mașina însăși să devină instrumentul emancipării celor mulți, trebuie ca robotul, atotstăpînitor în sumbra previziune a lui Capek, Ruskin și Morris, să fie îmblînzit. Asta și afirmă constructivismul lui Eisenstein. El împinge experimentul la limită, plasîndu-l pe actor în anturajul său cel mai firesc, în hala enormă a unei fabrici, unde mișcările ritmic-acrobatice ale artistului (amator) se vor o replică pe măsura ambianței. Cînd bio-mecanica nu-l mai interesează ca scop în sine, Meyerhold avansează ideea de *libretto* al spectacolului de masă, cu cel puțin patru decenii înaintea trupelor de avangardă, promovatoare ale *happeningului* și scenariului dramatic, modelat și remodelat în reprezentația de stradă. Triumful spontaneității și al simplității (firescul teatral) însemna pentru Meyerhold descătușarea potențelor creatoare de teatralitate. Reprezentațiile teatrale în aer liber, dorite mistere politice, dau prilejul unor fastuoase desfășurări de inventivitate și talent regizoral. Din experiența constructivistă Meyerhold reține spațiul despovărat de convenția naturalistă, "construcția" mizînd pe decorul natural al Leningradului, pe fundalul nopților albe. Două mii de oameni, muncitori, soldați și marinari, intră în joc, în calitate de actori și spectatori totodată.

Fascinația mașinismului se resimte și în experimentul coregrafic. Foregger încearcă să aplice rezultatele observațiilor sale asupra relației intime dintre muncitor și mașină, în dansul tematic cu tentă satirică, pe

ritmurile sincopate ale jazzului și foxtrotului sud-american. Coregraful rus imaginează mișcări de robot, cu aluzii directe la capricii și slăbiciuni omenești, iar deriziunea demitizează în special sacrul instituțiilor oficiale. Asistînd la spectacolul grotesc etalat al birocrăției, al vanității și al veleitarismului politic, muncitorul s-ar elibera și de teamă, și de ură, ceea ce Jauss va numi identificare kathartică prin rîsul participativ, producător de destindere comică⁵.

Transpunerea atributelor mașinii în tehnica dansului satiric și imitarea mașinismului ca disciplină perfectă a corpului omenesc se nutresc, la Foregger, din aceeași concepție ambientală aspirînd la un mediu armonios alcătuit, rațional și favorabil manifestării omului ca personalitate.

Ritmul dinamic al construcțiilor scenice conține sugestia unei deschideri pe verticală a gîndului eliberat de rutină. Calitatea precară a materialelor predilect folosite de pictorii scenografi-constructiviști în reprezentații – fierul, lemnul și recuzita autentică – sfidează iluzionismul pînzei, trimițînd la ideea de lume mai simplă și mai rațional alcătuită. Geometrismul ambiental are ambiția de a propune lumii imaginea unei Rusii sincronizate la circuitul industrial al Americii și Europei Occidentale. Sosise era mașinismului și obsesia mașinii perfecte explică atracția spiritului logic, ultraraționalist, al arhitectului și inginerului proiectant pentru unitatea și precizia calculului geometric. Decepționismului întreținut de roboții lui Capek rușii încearcă să-i opună efluvii romantice de încredere într-o lume viitoare. Constructivismul avansează forme îndrăznețe și dinamice, cu premise teoretice în scientismul muncii industriale, în behaviorismul și teoria pavlovistă a reflexelor condiționate. Revirimentul constructivist în teatrul rus din deceniul al treilea exaltă spiritul colectivist și încrederea în armonia individului disciplinat prin mișcări biomecanice.

Entuziastul Huntly Carter credea că efervescența vieții teatrale din Rusia bolșevică a anilor '20 se datorează revoluției înseși, care ar fi înlesnit libertatea de creație. Adevărul este altul. Cercetări sterile, închise în plămada gîndului inspirat, dar fără suportul spectatorului, își găsesc sensul în explozia de energie populară, teatralizată la scara unei întregi țări. Formele de artă naivă scot la iveală nevoia reală de teatru, stimulativă pentru artistul profesionist. Predicarea virtuților comuniste,

ca finalitate mărturisită a legalizării, pînă la o limită, a constructivismului, nu poate stînjiți experimentul de avangardă. Oricît de aride, materiile tematice impuse încurajează fantezia regizorală și scenografică. Presiunea de sus, printr-un hazard al jocului imaginativ, devine, din coerciție, stimul al rafinamentului artistic. Exigențelor vremurilor noi creatorii noului teatru le răspund cu o formă de colaborare-respingere ce nu se mulțumește cu poncifele. Dacă literatura dramatică, cu puține excepții, este condamnată la conformism și mediocritate, tehnica teatrală fascinează prin invenție și talent.

9. La început a fost *Mowgli*

Entuziasmul începuturilor încurajează legenda. Primul teatru profesionist pentru copii ființează din octombrie 1918, iar inițiatoarele proiectului, Henriette Paskar¹ și Natalia Satz² își dispută întâietatea în cărți scrise pe seama evenimentului. Indubitabil rămîne faptul că primul teatru pentru copii, subvenționat în întregime de stat, învinge rezerva sceptică, inconfortul, mercantilismul, imobilitatea de gândire și prea omeneasca invidie. După ce reușește să-l convingă pe Lunacearski, pe atunci Comisar (Ministru) al Instrucțiunii Publice, "spirit agil și independent" de utilitatea instituției la care visează, Henriette Paskar are de înfruntat destule piedici: "Nu e curios că, în țara care proclamă religia Libertății, această Libertate este, de fapt, mai sufocată decît oriunde? Gîndirea este încătușată de formalități nesfîrșite, ceea ce îți blochează tot elanul spontan, de parcă ai vedea o primejdie... Pentru a deveni realitate, orice idee trece prin niște probe dure; este analizată, discutată, reprodusă pe o grămadă de hîrți apoi puțin cîte puțin este sărăcită de tot ce conține vital. Ideea e înăbușită"³, nota cu amărăciune, în 1931, Henriette Paskar.

Cu obstinație teatrul cel nou își creează o estetică și o pedagogie proprie, impune un model de gândire și practică teatrală cu inevitabile erori, șovăieli, chinuitoare căutări, nu mai puțin incitante decît momentele de inspirată găsire a unor modalități de expresie proprie. Cum nimic nu se edifică fără a ține seama de ceea ce s-a făcut deja, să nu ignorăm o experiență ce poate fi un punct de pornire atît de necesar în controversa despre noutate, experiment, acolo unde o gramatică a erorilor,

dar și un inventar de idei câștigate, într-un posibil manual al bunului interpret și animator al teatrului pentru copii nu ar fi superflue.

Două au fost, încă de la debut, direcțiile noului teatru. Pe de o parte, miza pe intuiție (vezi școala Henriettei Paskar), construirea "din mers", printr-o tatonare permanentă a gustului și reacțiilor copilului, a unei platforme estetice care să fructifice experimentul nerealist, "convenționalist", al avangardei teatrale rusești. Se știe că tineri formați de Meyerhold, Tairov și Komissarjevski au completat efectivul noului teatru. Pictori și muzicieni "de stînga" au lucrat cu un entuziasm nedesmințit ulterior, pentru cel mai nobil și mai incitant, ca vocație, dintre teatrele anilor '20. Într-un cuvînt, ignorarea, cu bună știință, a intervenției ("mîna forte") a pedagogiei vârstei infantile, așa cum o impunea secția pedagogică a teatrului, ca și excesele de tristă faimă ale pedagogilor, apărători ai purității și candorii, au rămas memorabile ca eșecuri, instructive și ele: retragerea de pe afiș a spectacolului cu *Insula comorilor* (după celebrul roman al lui Stevenson), stimulînd, chipurile, pirateria și instinctele rele ale copilului, a pricinuit destulă amărăciune celor care vedeau aici premisa tipului de spectacol deschizător al unei noi orientări teatrale. Istoria genului reține, în ciuda exagerărilor (din miopie, din oportunism?), ca inspirată ideea de a include în structura administrativ-organizatorică a *teatrului pentru copii* (distinct de *teatrul jucat de copii* și de *teatrul școlar*) secția pedagogică. În trupa Nataliei Satz (de numele ei se leagă și primul teatru muzical pentru copii din lume) secția pedagogică era – și este – răspunzătoare de orientarea repertoriului pe categorii de vîrstă, de relația dintre personalul teatrului și spectatorii-copii.

Henriette Paskar pledează, prin tot ce a realizat ca regie și selecție repertorială, pentru dreptul la visare și emoție, sub semnul autonomiei gestului artistic: *Mowgli* (după Kipling), *Tom Sawyer*, *Privighetoarea* (după Andersen), *Ursul și Pașa de Scribe*, *Culorile* de Remizov, *Spărgătorul de nuci* (după Hoffmann) definesc liniile majore ale unui repertoriu care deschide o oază de feerie și frumusețe, într-o perioadă de mari privațiuni și sacrificii.

O estetică proprie, riguros urmată, se conturează de la bun început și în privința *actorului*: acrobat, cîntăreț, dansator, mim, înzestrat în egală măsură pentru dramă și comedie, fiindcă directoarea trupei ambiționează să aducă pe scîndurile scenei pantomima, feeria, piesa muzicală – o dramaturgie pentru copii, originală, dar și adaptări după

cărți celebre, alături de piese de rezistență din repertoriul clasic – Molière, Cervantes, alături de spectacole de marionete și interludii cu binecunoscuta păpușă – Petrușka. Actorul profesionist, neapărat profesionist, excluzînd din discuție copilul-actor și amatorismul de orice fel. Să avem în vedere și existența *teatrului școlar*, cuprins în programele analitice, ca formă de instrucție și educație obligatorie în școlile din deceniul al treilea, stimulînd ceea ce azi am numi *creativitate*. Cităm din regulamentul secției de teatru școlar (noiembrie 1921): “Institutorul trebuie să fie cît se poate de circumspect în critica pe care o face formelor de joc. Nu trebuie să exagereze realismul subiectului și nici să conteste «artificialul», «prea puțin naturalul». Dimpotrivă, gustul teatral convențional să fie bine venit. Decorurile, costumele, accesoriile trebuie să fie extrem de simple, fabricate, în majoritatea cazurilor, din hîrtie sau deșeuri și acceptate numai în cazul cînd sînt inventate și executate de copiii înșiși”⁴.

Să adăugăm, de dragul informației, și ideea de Conservator specializat în pregătirea actorilor teatrului pentru copii, conservator ce a ființat un singur an; rațiuni extraartistice au condus la desființarea sa.

Intuiția extraordinară a faptului nud, care o ia înaintea experimentului inițiat de pedagogi, explică inițiativa – unică, din cîte avem cunoștință, – a anchetei teatrale, subiecții fiind copiii-spectatori, imediat după spectacol, fără imixtiunea (bine intenționată, de altfel) a însoțitorilor-adulți. Mai concret, o sală special amenajată îi așteaptă pe copii după matinee. H. Paskar și colaboratorii ei le oferă copiilor un bufet gratuit (cadou neprețuit pentru anii de foamete prelungită) și posibilitatea de a-și împărtăși impresiile directe, necenzurate de cei mari, în scrisori, desene, machete de decoruri chiar, pe care Ursul Baloo, cel mai simpatic personaj din spectacolul *Mowgli*, le strînge, ca un poștaş conștiincios, pentru colegii săi de echipă. *Cutia miracolelor* (colecția de scrisori) se studiază cu cea mai mare atenție de către interpreți (unii susțin că acest gen de corespondență se citea mai atent decît cronica specializată din presă) și sugestiile, de o candoare și sinceritate unică, folosesc unor eventuale retușuri. Interesant pentru psihologia tînărului spectator este și faptul că, de fiecare dată, se ignoră identitatea reală a actorului, scrisorile adresîndu-se în exclusivitate personajului interpretat.

Spectacolul ca artă colectivă exaltă eroismul romantic, nevoia de adevăr a copilului și aceasta este orientarea pe care o imprimă teatrului

său Natalia Satz; *Hyawata* (după Longfellow), *Gavroche* (după Hugo), *În mijlocul ghețurilor veșnice* (după Jack London) figurează în repertoriu, alături de piese originale, datorate unor dramaturgi care și-au legat pentru totdeauna destinul de teatrul pentru copii – Evgheni Schwartz, Alexei Tolstoi, Agnia Barto, Valentin Kataev, Lev Kassil.

Teatrul Muzical pentru Copii din Moscova montează opere clasice, alături de creații muzicale cu caracter de inițiere, consecvent în ideea că muzica, baletul și teatrul nutresc o formă de artă sincretică, avînd o largă audiență printre copii. Într-un teatru de operă fără primadone și prim-soliști, Natalia Satz aduce pe scenă *Madame Butterfly* într-o interpretare de zile mari, mizînd pe puterea de înțelegere a adolescenților, receptivi la ideea de adevăr în relațiile interumane și marea responsabilitate pentru fericirea în dragoste. În locul unor drăgălășenii și false pudori, în locul copilăririi schimonosite, teatrul Nataliei Satz îndrăznește să aducă și drama omenească, și setea de înalt, fără a pudra adevărul vieții și fără a aluneca în cabotinism și naturalism.

Experimente recente atestă un fenomen ce nu poate fi ignorat – se vede că, și de astă dată, oamenii de teatru, în competiție nemărturisită cu pedagogii, devansează cercetarea specializată: adolescentul, supra-saturat de mass-media, în plină revoluție tehnică, receptează, cu o candoare pe care nu i-am fi bănuț-o, basmul-piesă de teatru (atunci cînd piesa-basm nu face concesii prostului gust și actualizării cu orice preț). Și *Bamby*, și *Mary Poppins* în montări cu o coloratură liric-nostalgică întrunesc adeziunea deschisă a publicului adolescent.

Și încă o concluzie, întemeiată pe suficiente fapte: transformarea spectacolelor pentru copii în “teatru în sine”, divertisment amuzant pentru regizor și actori, introducerea unor conotații picante (pe care basmul le respinge prin însăși condiția sa de basm) dăunează teatrului pentru copii, ca și lipsa de suficientă exigență față de textul – ritmat și rimat – al cupletelor muzicale, ca și sărăcia culorilor în costume și decoruri, ca și clișeele în conturarea personajelor negative. Sînt tot atîtea primejdii ce predispun la meditație.

10. De la pantomimă la spectacolul fără cuvinte

Citim în *Larousse*: Wrocław – oraș în Sud-Vestul Poloniei, port pe Odra; capitală de voievodat; producție de locomotive, vagoane, mașini-unelte; îngrășăminte chimice; confecții și mobilă; studiouri cinematografice; universitate din secolul al XVIII-lea, biserici gotice din secolele XIII-XIV. Nimic despre cariera teatrală a orașului, ce figurează de aproape două decenii în mitologia avangardei europene, ca reședință prestigioasă și familiară omului de teatru, a celebrului *Laboratorium* întemeiat de Jerzy Grotowski și a nu mai puțin cunoscutei trupe de pantomimă a lui Henryk Tomaszewski. De fapt, Grotowski și Tomaszewski debutau sub aceleași zodii benefice la sfârșitul celui de al șaselea deceniu – primul, ca director al teatrului din Opole, experimenta forme ingenue de rostire a textului poetic, despuat de verismul declamativ, aducându-l la recitativul “spunerii” dintâi. Cîțiva ani mai târziu, abandonînd căile bătute, Grotowski și cei opt actori care-l urmau cu o credință aproape fanatică încercau pe scena *Laboratoriumului* din Wrocław întoarcerea la starea de extaz și provocare teribilă, pe seama unor exerciții psihofizice, antiiluzionism al teatrului “sărac” în efecte teatrale.

Cînd, în 1958, înființa la Wrocław *Teatr Pantomimy*, Henryk Tomaszewski ambiționa să ofere o replică – poloneză – mimului tradițional, adus la perfecțiune de Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau și de cehul Fialka. Respingînd cuvîntul ca formă de expresie, trupa lui Tomaszewski pomește de la inventarul de semne codificate în modelele genului. Sketchurile antologice ale lui Pierrot și Bip – *Calul*, *Viața unui*

arbore, În atelierul măștilor și Împotriva furtunii, instituind preferința pentru mimul individual, acrobat, clown și dansator în același timp, sînt descompuse anatomic pentru a descoperi secretele acestei străvechi arte în ipostazele ei clasice. Întîmpinată cu destulă neîncredere – prestigiul străinilor părea să refuze comparația – trupa din Wrocław repurtează un succes meritoriu în 1962 la Paris, dar critica de specialitate continuă să o considere o promisiune, ce-i drept, încurajată de ecoul favorabil al presei franceze, o etapă utilă, nedefinitivă, în perfecționarea unui stil în devenire. La data cînd teatrul polonez ne vizita țara, în 1969, destinul pantomimei lui Tomaszewski își croise deja un drum propriu, convertind în artă a vizualității stilizate experiența interesantă și sinuoasă a mimodramei colective. Surprinzătoare era starea de tensiune interioară a interpreților, fiorul poetic al gestului și mișcării ce trece în bufonerie și imagine parodistică, într-o înlănțuire imprevizibilă de atitudini – acrobație și joc, precizie și luciditate savant dozată. Stilizarea extremă sublimază efectul mimicii într-un machiaj apropiat de rudimentul măștii; printr-o compensație firească, mimica prea mobilă cedează locul unui conținut semantic sporit, al gestului și mișcării corpului. Șocantă era în primele reprezentații metafora situațiilor etern omeneste, unde abstracția și conceptul se supun unei tratări pantomimice. Vigoarea mimodramei colective în piesele *Labirintul*, *Maratonul* și *Rochia* atinge desăvîrșirea ideii arhetipale, construite într-un spațiu al corpurilor armonioase, ce face inutil elementul de butaforie și decor, acompaniamentul muzical și costumul cu aluzie directă la o epocă sau un stil anume. Stilizarea tinde la reconsiderarea pozei și a gestului, într-un ansamblu plastic încremenit în grup statuar apropiat de puterea sugestivă a muzicii, în chipul cel mai firesc anecdotica devine superfluă, iar forța de abstracție a imaginii nonfigurative îndeamnă la meditație pe seama perisabilului și a gratuității sterile, în contrast cu poezia sublimă a iubirii și sacrificiului. Grotescul situațiilor anecdotice din sceneta *Femeia* și *Grădina dragostei*, prin aglomerarea barocă de amănunte butaforice și banda muzicală, trimite la un alt registru – aluziile la stilul teatrului japonez Nô care țin de un *discurs* interesant despre pasiune și creație, dar miza pe subiect anunță modelul pe care teatrul lui Tomaszewski îl va aduce la virtuozitate în experimentele ulterioare. Se compun narațiuni scenice pe trama unui subiect știut, demonstrînd universalitatea mimului în multiplele înfățișări ale pantomimei moderne – miniatură estradistică, dramoletă, poem liric și, mai ales, mimarea

unor texte dramatice bine cunoscute. Modalitatea de început a trupei poloneze constituia un argument redutabil împotriva dominației cuvîntului.

Prelucrarea pentru pantomimă a unor subiecte celebre apropie reprezentarea de compromisul “spectacolului fără cuvinte”, teatru de mimică și gest, ce nu se poate lipsi de fabula coerent anunțată de text. *Librettoul* se convertește în mișcare ușor reperabilă, cu condiția ca transformările la care a fost supus, prin voința adaptatorului, să justifice efortul de re-elaborare. (Cînd, cu ani în urmă, asistam la reprezentarea cu drama *Antonina* de Gh. Mamlin pe scena *Teatrului de mimică și gest* din Moscova – prima instituție teatrală din lume, destinată surdo-mușilor, subvenționată de stat – încercam impresia unui text și a unui spectacol existînd pentru un public straniu, cu reacții inevitabil temporizate; adaptarea viza un tip special de recepție și, mai ales, o emisie hipertrofiată a gestului scenic, menit să facă vizibil – din stal – alfabetul codificat al comunicării neverbale). Limbajul gesturilor, nepredictat de întîmplări anume, pare a fi mai rezistent, în virtutea forței tragice a situațiilor existente pe care le sugerează, fără narare de amănunte, iar stilul primelor spectacole ale trupei din Wrocław, la care apoi s-a renunțat – cel puțin, aceasta este impresia pe care o comunică relatările și cronicile de ultimă oră ale comentatorilor polonezi – impune o școală și o marcă de autentică originalitate pentru trupa lui Tomaszewski, prezență inconfundabilă în ansamblul pantomimei contemporane.

Disputa și *Hamlet* – ironie și doliu – se intitulează recentele spectacole ale mimilor polonezi. Obsedat de prelucrarea unor texte arhicunoscute pentru pantomima colectivă, cu întîmplări petrecute în coregrafie și mișcare – de astă dată dansul e un element esențial în reprezentare – Tomaszewski și colaboratorul său apropiat, scenograful Kazimierz Wisniak, elaborează scenariul ca o suită de episoade scenice. Din alegoria dramatică a lui Marivaux – *Disputa*, artiștii rețin climatul de artificiu și decadentă, specifice primei jumătăți a secolului al XVIII-lea, meditație despre însingurarea omului într-o lume a “figurinelor de porțelan”, “jucării mecanice”, manevrate cu precizie de ceasornicar.

Adaptarea tragediei shakespeariene pornește de la “spectacolul fără cuvinte” al actorilor ambulanți care mimează istoria crimei. Pantomima atestă preocuparea pentru portretul lui Hamlet, un ascet al gîndului,

destul de monoton și egal cu sine de la un capăt la altul al spectacolului. Mai interesantă pare a fi tratarea policromatică a lumii de la curte – viermuind de intrigi, vanități și orgolii politice la scară de provincie, împătimită în meschinării lipsite de anvergura marilor comploturi. Libertatea față de textul tragediei lui Shakespeare concretizează plastic episoadele *narate* în original – tabăra lui Fortimbras, de pildă, în timp ce moartea lui Polonius se consumă în culise. Decorul este construit “la vedere”, aceasta fiind unica soluție de rezolvare scenografică a succesiunii de episoade dramatizate. De-ar fi să dăm crezare absolută comentatorilor teatrului din Wrocław, Tomaszewski “încarcă” spectacolul, cu bună știință, preocupat fiind de latura *spectaculară* a reprezentăției, iar actorii *joacă* niște roluri, trecând dezinvolt de la epurarea substanțială a expresiei în meditația alegorico-filosofică a primelor reprezentații, la “spectacolul fără cuvinte”. Să acceptăm, deci, un Tomaszewski baroc, ce oscilează între tentația dansului, a mișcării acrobatice și a tabloului de gen, cu regretul – mărturisit – al abandonării unei forme stilistice mai simple – mai simple, mai pure și mai apropiate de esența artei străvechi.

Note

I Modalități epice

Răzbunarea târzie a lecturii

1. Vezi, de pildă, lucrarea lui N.L. Brodski, "*Evgheni Oneghin*" – roman A.S. Pușkina, Ucipedghiz, Moskva, 1950.
2. Vezi M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, trad. de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982, p.288-291 și 494-403.
3. Se citează după ediția A.S. Pușkin, *Evgheni Oneghin. Roman în versuri*, în românește de Ion Buzdugan, Editura pentru Literatură, București, 1967.
4. Vezi L. Slonimski, *Masterstvo Pușkina*, Gosud. Izd-tvo Hudojestvennoi Literaturi, Moskva, 1963, p.327-329.

Recursul la *Faust*

1. Vezi Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Edit. Univers, București, 1973, p.144-147.
2. I.S. Turgheniev, *Faust*, în I.S. Turgheniev, *Opere*, vol.VI, trad. de Rose Hefter și Ada Steinberg, Edit. Cartea Rusă, Buc., 1956, p.208.

În cele ce urmează citatele din *Faust* de Turgheniev vor fi semnalate în text, indicînd pagina cu cifre arabe.

3. Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, în J.L.Borges, *Moartea și busola*, trad. de Darie Novăceanu, Edit. Univers, Buc., 1972, p.37-38.

4. I.S. Turghenev, "*Faust*", trag.socin. Goethe. *Perevod pervoi i vtoroi ceasti M. Vroncenko. 1844.Sankt-Peterburg*, în I.S.Turghenev, *Socineniia*, tom I, Izd-tvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad, 1960, p.214-256.

5. *Ibidem*, p.238.

6. Goethe, *Faust*, trad. de Ștefan Augustin Doinaș, Edit. Univers, Buc., 1982, p.61.

7. Vezi S. Freud, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Payot, Paris, 1976, p.30-47.

8. Vezi D.N.Ovseaniko-Kulikovski, *Etiudî o tvorcestve I.S. Turghe-neva*, Harkov, 1986, cap. VI, p.123-166.

Turgheniev și Thomas Hardy

1. Vezi lucrările: K. Briener, *Turghenev i mir, govoreashcii na angliiskom iazîke*, în *IV Mejdunarodnîi siezd slavistov. Materialî i diskussii*, tom I, Izd-tvo Akad. Nauk SSSR, Moskva, 1962, p.367-368; I.Levin, *Turghenev na angliiskom iazîke*, în "*Russkaia literatura*", VIII, 1965, Nr.2, p.250-254; I.Levin, *Noveîshaia anglo-amerikanskaia literatura o Turgheneve*, în *Literaturnoe nasledstvo*, tom 75, Moskva, 1967, p.505-540.

2. I. Levin, *op.cit.*, p.524.

3. D.S.Mirsky, *A History of Russian Literature from Its Beginnings to 1900*, New York, 1958, p.204.

4. D.H. Lawrence, *Sue Bridehead*, în Hardy. *A Collection of Critical Essays*, ed. by Albert J. Guerard, New York, 1963, p.71.

5. Din păcate, lucrarea polonezului A. Walicki, *O "Schopenhauerizmie" Turgieniewa*, nu ne-a parvenit.

6. E.I.Kiiko, "*Prizraki*". *Reminiscentîi iz Schopenhauera*, în *Turghenevskii sbornik*, III, Leningrad, 1967, p.123-125.

7. Vezi S.M. Petrov, *I.S. Turghenev. Tvorceskii puti*, Moskva, p.248-250; Henry Granjard, *Éléments romantiques dans les "Poèmes en prose" de Turgénev*, în *Communications de la délégation française. VII-e Congrès international des slavistes*, Varsovie, 1973, p. 173-184.

8. Apud M. Urnov, *Tomas Hardi. Ocerk tvorcestva*, Moskva, 1969, p.140.

9. *Ibidem*, p.141.

10. *Thomas Hardy's Notebooks and Some Letters from Julia Augusta Martin*, London, 1955, p.116.

11. N. Piksanov, *Istoriia "Prizrakov"*, în *Turghenev i ego vremea*, Petrograd, 1923, p.192.

12. I.S. Turghenev, *Po povodu "Otțov i detei"*, în I.S. Turghenev, *Polnoe sobranie socinenii i pisem*, tom XIV, Moskva-Leningrad, 1960-1968, p.97.

13. Vezi postfața lui M.Urnov la traducerea rusească a romanului lui Thomas Hardy, *Tess D'Urberville*, Moskva, 1955, p.416.

14. Thomas Hardy, *Tess D'Urberville*, ed. a III-a, trad. de Catinca Ralea și Eugenia Cîncea, Edit. Univers, Buc., 1982, p.443.

15. Vezi cartea sa, *Russkii roman 40-60 godov XIX veka (Tipologhiia janrovîh form)*, Izd-tvo Kazanskogo Universiteta, 1980.

16. Vezi G. Ibrăileanu, *Thomas Hardy*, în G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol.2, Editura pentru Literatură, Buc., 1968, p.336-345.

17. Vezi M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, trad. de S. Recevschi, Edit. Univers, Buc., 1970, p.265.

18. I.S. Turgheniev, *O călătorie în Polesia*, trad. de Rose Hefter și Ada Steinberg, în I.S. Turgheniev, *Opere*, vol.VI, Edit. Cartea Rusă, Buc., 1956, p.250.

19. *Ibidem*, p.251.

20. *Ibidem*, p.257.

21. I.S. Turgheniev, *Părinți și copii*, în I.S. Turgheniev, *Opere*, vol. III, p. 237.

22. Thomas Hardy, *Tess D'Urberville*, p.439.

23. *Ibidem*, p.439.

24. Vezi Albert Guerard, *The Women of the Novels*, în *Hardy. Collection of Critical Essays*, p.66-70.

Naratorul și Karamazovii

1. D.S. Lihaciov, *Poetika drevnerusskoi literaturî*, izd. III, Izd-tvo Nauka, Moskva, 1979, p. 305-319.
2. V.A. Tunimanov, *Rasskazcik v "Besah" Dostoevskogo*, în *Issledovaniia po poetike i stilistike*, Izd-tvo Nauka, Leningrad, 1972, p.87-162.
3. Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoievskijs*, München, 1973.
4. Slobodanka Vladiv, *Narrative Principles in Dostoevskij's Besy (A Structural Analysis)*, European University Papers, Peter Lang, Berne-Francfort-Main, Las Vegas, 1979.
5. Dostoievski, *Demonii*, trad. de Marin Preda și Nicolae Gane, în Dostoievski, *Opere*, vol.7, Edit. Univers, Buc., 1970, p.9.
6. Dostoievski, *Frații Karamazov*, vol.2, trad. de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, Editura pentru Literatură Universală, Buc., 1965, p.44.
7. Vezi și Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, trad. de Alina Clej și Ștefan Stoienescu, Edit. Univers, Buc., 1976, p.216-262.
8. Dostoievski, *Frații Karamazov*, vol. 1, p.4.
9. Vezi M.G. Davidovici, *Problema zanimatelnosti v romanah Dostoevskogo*, în *Tvorseskii put Dostoevskogo*, Izd-tvo Seiatel, Leningrad, 1924, p.478.

Strategia Jurnalului unui scriitor

1. Vezi Gérard Genette, *Figuri*, trad. de Angela Ion și Irina Mavrodin, Edit. Univers, Buc., 1978, p.65.
2. I.N. Tînianov, *Despre evoluția literară*, trad. de Mihai M. Pop, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Edit. Univers, Buc., 1983, p.593.
3. Vezi comentariul lui E.K.Kiiko la *Jurnalul unui scriitor pe anul 1873*, în F.M. Dostoevski, *Polnoe sobranie socinenii v tridțati tomah*, tom 21, Izd-tvo Nauka, Leningrad, 1980, p.371-372.
4. Apud D.V. Grișin, *"Dnevnik pisatelea" F.M. Dostoevskogo*, Edit. of Melbourne, 1968, p.122-123.

2. Michel Aucouturier, *Mikhaïl Bakhtine – philosophe et théoricien du roman*, în Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Maria Olivier, Éditions Gallimard, Paris, 1978, p. 9-19.
3. Marian Vasile, *M.M. Bahtin – estetician și filosof*, în M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, p.5-37.
4. M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, p.253.
5. *Idem*, p.253.
6. *Idem*, p.255.
7. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, p.149.
8. *Idem*, p. 142-143.
9. *Idem*, p. 143-144.
10. *Idem*, p. 44.
11. V.N. Voloșinov, *Slovo v jizni i slovo v poezii. K voprosam soțiologicalheskoi poetiki*, în *Poetika. Trudî russkih i sovetskih poeticeskih škol*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, p. 102-108.
12. Michel Aucouturier, *op.cit.*, p. 13.
13. Françoise Gardès-Madray, *Praxématique et interaction verbale*, în "Langages", 1984, nr. 74, p. 15.
14. Gérard Genette, *Frontiere ale povestirii*, trad. de Angela Ion și Irina Mavrodin, în G. Genette, *Figuri*, Edit. Univers, Buc., 1978, p. 163.
15. Vezi Marian Vasile, *Introducere la M. Bahtin*, *Probleme de literatură și estetică*, p.25.
16. Vezi M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, p. 277-278.
17. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 155-156.
18. *Idem*, p. 172.
19. În *Poetika. Trudî russkih i sovetskih škol*, p.20.
20. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine – le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 77.
21. Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 172.
22. În "Littérature", 1985, nr. 57, p. 119-128.
23. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, p. 199.
24. În *Poetika. Trudî russkih i sovetskih škol*, p. 110.
25. Apud Augusto Ponzio, *op.cit.*, p. 124.
26. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, p. 67.

3. Apud *Istoria teatrului în România*, vol. 1, Edit. Academiei R.S.R., Buc., 1965, p. 336.

4. Vezi *Repere istorico-literare* de Aurora Slobodeanu, în V. Alecsandri, *Comedii*, Edit. Minerva, Buc., 1984, p. 567-638.

5. Vezi Emil Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, Edit. Albatros, Buc., 1979, p. 108-113 și 212-213; Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, Edit. Albatros, Buc., 1980, p. 80-85.

6. Vezi Pierre Voltz, *La Comédie*, Librairie Armand Colin, Paris, 1966, p. 151-153.

Vizualitatea Revizorului

1. *Teatralnîi raziezd posle predstavleniia novoi komedii* (1836-1842); *Otrîvok iz pisma, pisannogo avtorom vskore posle pervogo predstavleniia "Revizora" k odnomu literatoru* (1841) și *Preduvedomleniie dlea teh, kotorîe pojelali bî sîgrat kak sleduet "Revizor"* (1842), în *Gogol i teatr*, Izd-tvo Iskusstvo, Moskva, 1952.

2. N.V. Gogol, *Revizorul*, trad. de Sică Alexandrescu și Gabriela Leonte, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, Buc., 1952, p. 19.

3. *Gogol i teatr*, p. 384.

4. Vezi "*Le Réviseur*", *comédie en 5 actes*, în *Histoire illustrée des mises en scène*, préface de N. Derjavine, texte de S. Danilov, Leningradskii Gosud. Akademiceskii Teatr Dramî, 1936, p. 34.

5. *Le Réviseur*, p. 51. Vezi și Evg. A. Znosko-Borovski, *Russkii teatr naceala XX veka*, Izd-tvo Plamea, Praga, 1925, p. 173.

6. Vezi Michel Corvin, *La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral*, în "*Degrés*", Numéro 13 (sept. 1978), p. c-c 23.

7. Apud *Le Réviseur*, p. 53.

8. "*Revizor*" N. V. Gogolea na sțene Malogo Teatra, Izdanie Muzeea Malogo Teatra, Moskva, 1938, p. 24.

9. *Idem*, p. 31.

10. Vezi J.-M. Floch, *Sémiotique visuelle et status sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral*, în "*Degrés*", Numéro 13, p. e-e 17.

11. V.E. Meyerhold, *Stati, pisma, reci, besedî*, ceast 2, Izd-tvo Iskusstvo, Moskva, 1968, p. 109.

Cuprins

Cuvînt înainte.....	5
---------------------	---

I MODALITĂȚI EPICE

1. Răzbunarea târzie a lecturii.....	9
2. Recursul la <i>Faust</i>	14
3. Turgheniev și Thomas Hardy.....	22
4. Moralitate și contrapunct.....	38
5. Patosul Omului din subterană	43
6. <i>Sonata Kreutzer</i> și <i>Smerita</i>	47
7. Naratorul și <i>Karamazovii</i>	55
8. Strategia <i>Jurnalului unui scriitor</i>	62
9. Evoluția și formele prozei lui Saltîkov-Șcedrin	71
10. Șklovski după Șklovski.....	79
11. Virginia Woolf citindu-i pe ruși.....	85
12. Logica ilogicului în dialogul kafkian	89
13. Dincolo de Bahtin	98

II
DE LA POETICA TEXTULUI
DRAMATIC LA REPREZENTAȚIE

1. Dialogism și teatralitate	113
2. Măria-Sa Publicul în comediile lui Alecsandri	117
3. Vizualitatea <i>Revizorului</i>	123
4. Măști și paiate	132
5. <i>Rosmersholm</i> – un teatru al spunerii	140
6. “Toți sîntem copiii soarelui”	146
7. Sărbătorile galante ale Petrogradului	153
8. Constructivismul și teatralitatea regăsită	160
9. La început a fost <i>Mowgli</i>	167
10. De la pantomimă la spectacolul fără cuvinte	171
Note	175

Redactor:
MARIANA PRICOP

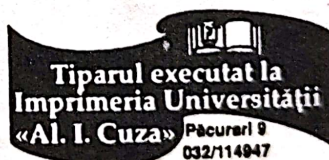
Culegere de texte DIANA ALEXANDRESCU
și tehnoredactare ALEXANDRU CVASNĂI

Format: 54 x 84 / 16

Coll tipo: 12

Apărut: 1994

Comanda 716



ISBN 973-9149-24-3

O bună lectură nu poate rămîne indiferentă la efectele poetice ale textului. Demersul poetic descoperă o surprinzătoare modernitate, o realitate nouă, acolo unde comentariul senin pare cantonat definitiv în istoria literară.

Lei 3870,00